
ESTUDI DE LA IDENTITAT DE L'ARTISTA CONTEMPORANI EN LA POSTMODERNITAT

EL CAS DE JED MARTIN

TREBALL FINAL DE GRAU

UNIVERSITAT DE GIRONA

PUBLICITAT I RELACIONS PÚBLIQUES

28 DE JULIOL DE 2016

Dr. ALFONS JIMÉNEZ i CORTACANS | *tutor*

JORDI CUESTA i VILA | *alumne*

A la Raquel.

Vull agrair a l'Alfons tot el temps dedicat en aquest treball i la seva orientació al llarg de les parts més complexes de la investigació; als de casa, la seva paciència.

Estava destruint mesos, més ben dit, anys de treball; tot i així, no va dubtar ni un segon. Molts anys més tard, quan es va fer famós -de fet, extremament famós i tot-, li preguntarien més d'una vegada sobre què significava, a parer seu, el fet de ser *artista*. No se li acudiria res d'interessant ni d'original tret d'una sola cosa, que consegüentment repetiria gairebé en cada entrevista: ser artista, al seu entendre, era, per damunt de tot, ser algú *sotmès*.

Houellebecq, M. (2013, p.88-89). *El mapa i el territori*. Barcelona: Empúries
Anagrama.

Del rigor en la ciencia

...En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

SUÁREZ MIRANDA: Viajes de varones prudentes,
libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658

Borges, J. L. (2005, p. 119). *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

TAULA DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ	7
2. PREGUNTES I OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ	9
2.1. Taula de preguntes i objectius.....	9
2.2. Objecte d'estudi.....	12
2.2.1. La identitat.....	12
2.2.2. L'artista contemporani	13
2.3. Marc d'estudi.....	14
3. MARC TEÒRIC I CONCEPTUAL.....	15
3.1. Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista	15
3.1.1. L'artista paraula	16
3.1.2. Les teories i els teòrics per a l'artista	23
3.1.2.1. Les teories per a l'artista	23
3.1.2.2. Funció de l'art, funció per a l'artista	25
3.1.2.3. L'art i el subjecte creador	29
3.2. Les problemàtiques de la postmodernitat	36
3.2.1. A propòsit de la postmodernitat	36
3.2.2. Història, individu i societat en la postmodernitat	40
3.2.2.1. La fi de la història	40

3.2.2.2.	El discurs de la història segons la postmodernitat.....	41
3.2.2.3.	Problemàtiques per a l'individu postmodern	45
3.2.2.4.	La relació mapa i territori per als subjectes	49
3.2.3.	Notes a la crisi identitària en la postmodernitat.....	51
3.2.3.1.	Sobre la postmodernitat	51
3.2.3.2.	Sobre l'individu.....	52
4.	METODOLOGIA.....	54
4.1.	Caracterització de la investigació	54
4.2.	Població i mostra	60
4.3.	Disseny o tècnica d'observació.....	62
5.	ANÀLISI I RESULTATS	65
5.1.	La realitat dins <i>El mapa i el territori</i>	65
5.1.1.	La veu de Michel Houellebecq, narrador omniscient	67
5.1.2.	La veu de Jed Martin	68
5.2.	La subjectiva autoavaluació de ser un artista	70
5.2.1.	Jed Martin i l'artista paraula.....	70
5.2.2.	Sobre el reconeixement: acceptar l'art per acceptar l'artista.....	76
5.2.3.	La relació artista-obra-entorn	80
5.2.4.	Sobre l'art en la contemporaneïtat de Jed Martin	88
5.2.5.	Professionalització de la condició d'artista	92

6. CONCLUSIONS.....	102
7. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA.....	113

1. INTRODUCCIÓ

Les dues cites que encapçalen aquesta investigació, tot i descobrir-les una vegada iniciat el treball, il·lustren els motius pels quals s'ha decidit realitzar un estudi de la identitat de l'artista contemporani en la postmodernitat.

Per una banda, les incògnites i la singularitat de la condició de l'artista en la contemporaneïtat es plantejaven com un interessant objecte d'estudi. Sobretot partint de l'aproximació que han anat realitzant en els darrers temps grans figures artístiques com Dalí o Warhol cap al material i el camp de treball de les professions comunicatives i més concretament de la disciplina publicitària.

Per altra banda, la vigència i omnipresència en l'actualitat del pensament postmodern (aquí representat amb la relació entre mapa i territori de la segona cita) en tots els àmbits de la condició humana, convencia de realitzar l'estudi tenint en compte aquest context social. A més a més, en tant que les identitats són precisament un dels temes més tractats en aquest corrent de pensament, es va veure oportú estudiar i adoptar la mirada postmoderna pel plantejament i estudi dels conceptes i les seves problemàtiques.

El treball s'estructura en dos blocs principals, el bloc teòric per una banda i el bloc pràctic per l'altra. La primera part de la investigació es divideix a la vegada en tres apartats principals. En primer lloc es troba l'apartat "Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista" que correspon a la prospecció i estudi del material teòric que aprofundeix en la figura de l'artista; tot allò que s'ha dit sobre aquesta condició. En segon lloc hi ha l'apartat "Les problemàtiques de la postmodernitat", que s'ocupa d'abordar el problema de les identitats i de l'individu des del pensament postmodern. En aquest mateix apartat, i a fi de comprendre millor els conceptes anteriors, s'aprofundeix també en la postmodernitat com a context o estat en el qual viu o se sotmet l'individu contemporani. En tercer lloc l'apartat "Notes a la crisi identitària en la postmodernitat", s'ocupa d'establir enllaços entre els dos primers àmbits d'estudi amb l'objectiu de plantejar una base a partir de la qual construir el següent bloc.

El darrer bloc del treball es correspon a la part pràctica de la investigació. Aquesta segona part conté els apartats "Metodologia" i "Anàlisi i resultats", on es defineixen el caràcter, la mostra i el disseny de la investigació; i on es desenvolupa l'anàlisi del cas pràctic, respectivament. Aquesta part es caracteritza per ser concretada de forma posterior a la realització del bloc teòric, això ha permès plantejar i desenvolupar una metodologia i una anàlisi en concordança amb les problemàtiques de la figura de l'artista i de la postmodernitat.

La particularitat del treball és que l'estudi de la identitat i de l'artista en el bloc teòric es contraposa amb una part pràctica on l'artista que s'analitza és un personatge de ficció. Aquesta proposta neix principalment com a conseqüència de l'estudi del pensament postmodern en l'apartat corresponent, on s'observa la importància de la relació realitat-ficció a l'hora de concebre la societat i els individus. En aquest sentit, les identitats en tant que ficció marquen el plantejament del bloc pràctic.

El sentit del treball doncs, es materialitza en la conjunció dels dos blocs. A través de la identificació de les problemàtiques inherents en la condició d'artista (antecedents), i projectant-les en un cas pràctic (anàlisi i resultats), es respon a la necessitat d'entendre la relació entre identitat-artística i individu (ficció i realitat, respectivament segons la postmodernitat), per comprendre l'artista contemporani (objecte d'estudi).

2. PREGUNTES I OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ

2.1. Taula de preguntes i objectius

PREGUNTA INICIAL	OBJECTIU GENERAL
Quines problemàtiques configuren la identitat de l'artista contemporani en el marc de la postmodernitat?	Explorar i analitzar la identitat de l'artista contemporani en el context postmodern.

OBJECTIUS ESPECÍFICS	PREGUNTES D'INVESTIGACIÓ
O.E. 1 - Conèixer el funcionament de les identitats des de l'òptica del corrent postmodern.	<ul style="list-style-type: none">-Què és la postmodernitat i en què es diferencia de la modernitat i d'altres corrents i contextos?-Quins són els temes i conceptes més importants de la postmodernitat?-Quins elements defineixen la identitat i quines són les seves dinàmiques de construcció i funcionament?
O.E. 2 - Recollir i analitzar les aportacions teòriques sobre la figura de l'artista.	<ul style="list-style-type: none">-Què és i com s'identifica la figura de l'artista en l'actualitat?-D'on prové i quina ha estat la trajectòria de la condició d'artista?-Quins factors influeixen en la configuració de la identitat artística?

OBJECTIUS ESPECÍFICS	PREGUNTES D'INVESTIGACIÓ
O.E. 3 - Analitzar la construcció de la identitat d'un artista contemporani, exposant-lo a les problemàtiques inherents de la condició d'artista en la postmodernitat.	-Què és ser artista per la persona analitzada? -Quina és la seva posició davant les problemàtiques que comporta la condició d'artista en la contemporaneïtat?

Les preguntes i els objectius de la investigació s'han plantejat d'acord a la primera exploració de l'objecte i el marc d'estudi. De la mateixa manera, aquesta aproximació al tema d'estudi defineix l'esquema que ha de seguir el treball.

Aquest és el punt de partida de la investigació. Per una banda, permet donar resposta a la necessitat d'aprofundir en la producció teòrica del tema d'estudi, permet conèixer fins on ha arribat la investigació, com es defineix la identitat i l'artista contemporani en la postmodernitat i quines noves línies d'investigació i preguntes es poden plantejar. Per altra banda, els objectius i les preguntes aquí redactats, permeten contraposar tot el contingut teòric amb la realitat a través de l'estudi de cas pràctic.

Per fer-ho possible, l'esquema de l'estudi s'ha dibuixat en funció d'aquestes dos vessants de la investigació. D'aquesta manera, les preguntes associades als objectius específics trobaran resposta al llarg del treball, seguint el següent ordre en què s'organitza el discurs:

En aquest sentit, en el marc teòric s'abordaran les qüestions pertinents a l'objectiu específic segon i primer, en l'apartat "Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista" i "Les problemàtiques de la postmodernitat" respectivament i en aquest ordre. Només partint d'aquesta base es podrà abordar, des del punt de vista de la postmodernitat, una part pràctica que estudiï la condició de l'artista contemporani.

Així, el quart i cinquè apartat del treball -"metodologia" i "anàlisi i resultats" respectivament- estan plantejats de manera que responguin a les preguntes agrupades

en l'objectiu específic tercer. Aquesta segona part, la del cas pràctic del treball, s'especificarà una vegada s'hagi aprofundit en els conceptes i problemàtiques bàsiques que sorgeixen de la condició d'artista que s'estudia en els antecedents. D'aquesta manera, la caracterització de la investigació, el seu disseny i tècnica utilitzada i la identificació de la població i la mostra, es concretaran segons sigui més convenient per l'objectiu principal, en funció de la informació obtinguda i analitzada en el marc teòric. Tanmateix sí que es parteix, des del principi de la investigació, amb la idea d'endinsar-se a l'estatus d'*artista* a través de la subjectivitat de qui ho és anomenat; un recurs que respon a l'objectiu principal d'analitzar la identitat de l'artista contemporani des de la base del pensament postmodern.

L'estructura d'aquest treball en la seva totalitat s'ha plantejat i materialitzat partint dels següents recursos: en primer lloc, *El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación* (Del Rio, 2011)¹; en segon lloc *Fundamentos de Metodología de la investigación* (Sampieri, Fernandez, & Baptista, 2008)²; i finalment *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (Eco, 2001)³.

¹ Del Rio, O. (2011). El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación. A L. Vilches, *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital* (p. 67-93). Barcelona: Ed. Gedisa.

² Sampieri, Fernandez, & Baptista. (2008). *Fundamentos de Metodología de la investigación*. Madrid: McGrawHill.

³ Eco, U. (2001). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

2.2. Objecte d'estudi

Aquests són els conceptes centrals de la investigació que hem explorat durant la primera aproximació al tema d'estudi. A partir de la primera definició que s'ha realitzat de l'objecte d'estudi s'ha identificat els elements claus dels conceptes en qüestió i que ens han servit per establir les preguntes específiques d'acord als seus objectius.

2.2.1. La identitat

La identitat és un concepte que fa referència a la definició de les característiques que s'associen a un subjecte -tot i que també s'utilitza en referència a col·lectius- i la manera amb què s'expressa o s'evidencia aquesta identitat; per tant, com l'individu projecta la seva persona -i es relaciona- amb el seu entorn.

Durant la primera exploració bibliogràfica s'ha pogut realitzar diferents observacions pel que fa al concepte d'identitat. Per una banda, la identificació de persones, objectes o col·lectius ha fet evident la necessitat de classificar i diferenciar. Un fet que basa el seu mecanisme en dos grans processos. En primer lloc, l'observació de l'activitat que realitza l'individu que s'està identificant i, en segon lloc, l'entorn que limita la seva identitat; és a dir, les identitats de l'entorn que contrasten i fan observable la seva identitat.

Per altra banda i seguint el fil, s'ha pogut observar la importància de les identitats en els processos comunicatius. El concepte d'identitat és interessant d'estudiar o apareix, quan el subjecte té la capacitat de controlar i de decidir sobre algunes de les característiques que conformen la seva identitat.

La decisió del subjecte davant de com es relaciona amb el món és una qüestió observable i a tenir en compte per a l'estudi de les identitats. La capacitat de que cada subjecte construeixi de diferent manera aquestes característiques -indiferentment de la mesura en què ho pugui fer- evidencia la gran quantitat de possibles relacions que es poden donar entre aquests subjectes. La identitat, pel fet d'estar implicada en les relacions, ho està automàticament en els processos comunicatius.

La investigació i per tant les preguntes i els objectius definits, parteixen en gran mesura de l'exploració realitzada sobre la identitat en el pensament contemporani.

2.2.2. L'artista contemporani

La particularitat d'aquesta investigació és descobrir i profunditzar en aquests elements i característiques de funcionament de les identitats, per analitzar com són o es construeixen en el cas d'uns individus concrets, els artistes; i en un moment concret, la contemporaneïtat.

La figura de l'artista ha canviat al llarg de la història i per tant està subjecte al factor temporal. En conseqüència també ha anat canviant la funció social i els requisits o atributs necessaris per adoptar aquesta etiqueta, que els mateixos artistes, teòrics però també crítics i altres receptors i actors contemporanis han convergit que tenia.

En aquest cas, artista, obra i entorn fan pensar que equivaldrien a les tres cares del mecanisme de construcció de la identitat. Per una banda l'obra d'art és l'activitat que realitza l'artista i la que l'entorn associa a la persona. Per altra banda el fet de tenir aquest entorn de crítics, especialistes en art, consumidors de la seva obra, entre d'altres, -identificat per unes regles de relació més o menys estipulades i consensuades- manifesta, contrasta i fa més present la condició d'artista.

2.3. Marc d'estudi

En aquest treball, la postmodernitat és el marc d'estudi i no pas l'objecte de la investigació. Aquest concepte presenta la singularitat de ser la paraula que identifica un context històric i per tant, totes les branques de l'activitat humana que es desenvolupin en aquest moment.

Tanmateix també fa referència a tota la producció teòrica que contempla diferents branques de coneixement. En aquesta investigació, el paper de la postmodernitat és el d'oferir un marc teòric, una mirada concreta per entendre el coneixement i la relació de diferents disciplines com la lingüística, la filosofia o la sociologia.

D'aquesta manera l'interès d'aquest treball en la postmodernitat rau en els corrents de pensament i en els autors que s'emmarquen entre la segona meitat del segle XX i l'actualitat. En aquest sentit, estudiar la postmodernitat és un objectiu del treball en tant que ha de permetre acostar-se a l'objecte d'estudi, però no és un fi en si mateix.

En l'àmbit del pensament, l'estructuralisme i el postestructuralisme tenen un pes molt important en la postmodernitat. Es tracta d'un conjunt de posicions teòriques que, molt influenciades per la lingüística i la sociologia, han desenvolupat un discurs que examina molt detingudament el llenguatge, els signes i els significats. Un discurs que qüestiona i reformula la manera d'entendre la comunicació i que per tant no es pot deslligar dels orígens i motius del concepte postmodernitat.

Conseqüentment aquest nou marc té el punt de mira en la relació entre els individus, en el poder i en la manera d'entendre i apropar-nos a la realitat. En la postmodernitat hi ha una nova mirada per entendre a l'individu i per tant la seva identitat.

3. MARC TEÒRIC I CONCEPTUAL

3.1. Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista

Els antecedents ens han de servir per obtenir informació de com s'ha investigat i observat la identitat de l'artista -tan contemporani com no contemporani- i a quines conclusions han arribat els investigadors. Estudiar els antecedents és una tasca que respon a la necessitat d'extreure conclusions pel que fa als aspectes que s'han de tenir en compte per aproximar-se i analitzar correctament la identitat de l'artista contemporani.

És necessari que les investigacions i les referències que s'utilitzin, busquin resposta i s'emmarquin en problemàtiques contemporànies que són identificades en el que s'anomena postmodernitat. Aquestes qüestions generals del context -i especialment la problemàtica de la identitat- no són exclusives a la figura de l'artista, però l'artista no n'és aliè. Aquest material ha de permetre construir una imatge de les disjuntives en què es troba l'artista en l'actualitat.

Per trobar i escollir les investigacions s'han hagut de plantejar unes preguntes que servissin de guia i criteri per saber exactament el que s'ha de respondre amb els antecedents. En aquest cas s'ha partit de l'aproximació al contingut d'estudis en postmodernitat i en referència als individus i la seva identitat.

Les preguntes i els objectius establerts per aquesta investigació han estat l'eina per trobar i escollir les investigacions i els recursos adients per aquesta fase del treball. El discurs dels antecedents s'ha desenvolupat i reestructurat a mesura que s'ha seguit el fil d'aquests recursos, que han plantejat noves qüestions per resoldre.

D'aquesta manera, les investigacions i recursos que apareixen en els antecedents són aquells que observen diferents vessants de la identitat de l'artista i del seu rol en la societat. Són aquelles que es focalitzen en aspectes propis i característics de la persona

com a artista i que a més a més, es tenen en comte, preocupen o es posen en dubte en la postmodernitat.

3.1.1. L'artista paraula

En l'exercici d'entendre la identitat de l'artista contemporani és imprescindible recórrer a la paraula que, valgui la redundància, s'utilitza per identificar a les persones relacionades amb una activitat més o menys concreta, tal com es pot observar en el *Diccionari de la llengua catalana* (Giralt i Radigales, 1994, p.210)⁴. En aquest diccionari es defineix la paraula artista en les tres accepcions i les corresponents subaccepcions següents:

1 m i f ART 1 Persona que practica un art, especialment una de les belles arts. **2** Persona que té per professió de representar, cantar, tocar, dansar, etc, obres teatrals, musicals, cançons, danses, etc.

2 adj Donat per a les arts.

3 m HIST 1 Antigament, el qui professava o estudiava les arts liberals. **2** En l'antic règim, el qui es dedicava a una art o una professió no mecànica.

Aquesta paraula s'utilitza en forma d'adjectiu i de substantiu i relaciona directament a la persona en l'activitat de l'art. En primer lloc, en aquesta entrada, la relació entre l'activitat i la persona es defineix d'una manera aproximada. I en segon lloc també es pot notar que la paraula ha estat objecte d'un canvi de significat amb el temps i d'evolució en la seva tercera accepció.

Precisament la condició d'artista s'ha caracteritzat per la dificultat de consensuar un significat comú; fet que es manifesta plenament en la diversitat d'investigacions científiques sobre aquesta figura. L'estudi *How to identify artists? Defining the*

⁴ Giralt i Radigales, J. (1994). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

population for 'status-of-the-artist' studies (Karttunen, 1998)⁵, fa un pas més enllà davant el problema que suposa operativitzar el concepte d'artista.

L'estudi, en primer lloc, reconeix la responsabilitat de l'estètica en el procés de definir a l'artista, l'activitat artística i la mutació i reescriptura que pateixen aquests conceptes per part de la societat. Per altra banda, i situant-se en la contemporaneïtat, estudia l'aplicabilitat de diferents criteris que s'han utilitzat per identificar a l'artista i assenyala amb atenció la importància de la proposta de Frey i Pommerehne (1989)⁶. En aquest cas es tracta de vuit criteris, per identificar artistes, que es basen en una llista de problemàtiques relacionades amb l'estatus d'artista en l'actualitat i que s'han de tenir en compte segons el tipus d'investigació. Posa l'atenció, per tant, a diferents aspectes que ajudaran a comprendre la naturalesa de l'artista i la manera com és entès avui en dia; i ho fa a través de l'observació de la seva gestió de l'entorn i la resposta d'aquest. L'estudi de Karttunen (1998, p.5) *op. cit.*, apunta les següents qüestions:

1. La quantitat de temps dedicat en el treball artístic; 2. La quantitat d'ingressos derivats del treball artístic; 3. La reputació com a artista entre el públic general;
4. El reconeixement entre altres artistes; 5. La qualitat del treball artístic; 6. Pertinença a un grup professional d'artistes o associació; 7. Qualificacions professionals (graduació d'escoles d'art); i 8. La subjectiva autoavaluació de ser un artista.

Aquests criteris, tot i que resolen aspectes estretament relacionats amb l'artista i permeten relacionar amb més o menys intensitat una persona amb la condició d'artista, no ofereixen un significat amb el que identificar a l'artista; i es regeixen per les definicions obtingudes en els debats i discussions que s'ocupen de l'art, l'activitat de l'artista.

⁵ Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for "status-of-the-artist" studies. *Poetics*, 26(1), 1-19.

⁶ Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets. Explorations in the economics of the arts*. Oxford: Blackwell.

Etimològicament i partint del *Diccionari Etimològic Manual* de Josep Moran i Joan A. Rabella (1999)⁷, la paraula artista deriva de la paraula art. I en la sintetitzada definició n'afegeix el concepte de professional en l'art creatiu i especifica que són els actors i actrius de cinema i teatre.

Es pot observar una certa tendència en la manera de citar l'activitat en aquests dos recursos enciclopèdics. La performació física que implica el cantar, dansar i actuar hi pren rellevància davant l'activitat que suposaria la pràctica de les belles arts que contemplarien, per exemple, el pintar i l'esculpir. I tota aquella activitat que es podria considerar creativa, però que es trobaria fora del que s'ha definit, se li presta menys atenció.

La categorització de l'artista segons la seva disciplina artística és precisament una de les eines per identificar-lo. La tendència a citar només artistes de certes disciplines i a obviar-ne, per tant, d'altres, porta a construir una idea reduïda o escapçada de l'artista. En aquest sentit, les definicions anteriors es troben en contrast amb un fenomen que sembla caracteritzar l'àmbit de l'artista des de les darreres dècades, i que Glusberg (1986)⁸ s'ocuparia d'explicar; la *performance*.

Al llibre *El arte de la performance* (Glusberg, 1986) *ibid.*, queda manifest la posició que comença a prendre la figura de l'artista en el context social i en relació al seu àmbit d'actuació. L'art, que s'escapa de l'academicisme i del poder dels discursos de les institucions tan consolidats, comença a desenvolupar nous llenguatges i codis fora d'aquests àmbits. Les disciplines artístiques tan plenament considerades i definides difuminen els seus camps d'aplicació. Muten en sentit i forma com ho ha fet sempre el seu creador, l'artista. Per una banda es perd la força que atorgava l'institucionalisme de l'art, de paraules com pintor i per altra banda apareixen nous conceptes per designar les noves formes, continguts i objectius de l'activitat de l'artista.

⁷ Moran, J., & Rabella i Ribas, J. A. (1999). *Diccionari etimològic manual*. Barcelona: Edicions 62.

⁸ Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.

L'exemple de la *performance* serveix per il·lustrar l'evolució constant de l'estat d'artista i les noves dificultats per identificar-se a partir del seu major identificador, l'art. Evidencia per sobre de tot però, l'existència d'un seguit de problemàtiques del context que són transversals, però que afecten en la seva proporció a la identitat de l'artista. L'estat en què es troba l'artista, revela, sense fer-ho premeditadament en part, un entorn que comparteix unes problemàtiques. Però de quina manera pot afectar a l'artista un context en què precisament una de les problemàtiques rau en els llenguatges, els significats, l'aproximació a la realitat i el pensament; recursos pròpiament del domini de l'art?

Pel que fa a la paraula art, la definició que ofereix el mateix *Diccionari de la llengua catalana* (Giralt i Radigales, 1994) *op. cit.* és molt més extensa comparativament i presenta moltes més accepcions i subaccepcions.

En aquesta entrada es fa referència a l'art com una habilitat, però també com un conjunt de preceptes i normes aplicables a una gran varietat d'àmbits d'entre aquests el militar -amb l'art de l'estratègia o la logística- o el gastronòmic -amb l'art del ben menjar-. I se'n fa referència també, com un gremi o una professió explícitament. Dins aquestes accepcions es troba també la que fa referència a un origen i ús de la paraula més antic, com les arts màgiques que actualment s'utilitzarien per designar aquelles pràctiques reprovables -com les males arts-.

I és que etimològicament les referències relacionen l'aparició i ús d'aquesta paraula en uns termes més relacionats en l'ofici i en la tècnica, tal com es pot observar en el *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Joan Coromines (Coromines, Gulsoy, Cahner, Duarte i Montserrat, & Satué, 1980)⁹. La paraula art, segons aquesta referència, prové del llatí *ars* o *artis* que significaria habilitat, professió, art.

⁹ Coromines, J., Gulsoy, J., Cahner, M., Duarte i Montserrat, C., & Satué, A. (1980). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

El diccionari en qüestió ofereix una llarga llista de referències que relacionen l'ús d'aquesta paraula amb el món de la pesca. També presenta algunes derivacions com *arter* -utilitzant l'arrel *art* per parlar de l'engany i designar a la persona que el comet- o la *d'enartar* -seguint en les derivacions en sentit d'engany artificios-. En la llista apareixen també com a derivacions, la paraula *artefacte* -provinent del llatí *artefactus*, que significaria fet amb art o traça- i la derivació d'*artesa* -estretament relacionat amb l'ofici-. Tot plegat manifesta aquest sentit més tècnic de l'origen i de l'ús de la paraula.

En aquest mateix diccionari de Coromines et. al. (1980, p.437) *ibid.* hi apareix també la derivació *artista* i hi consta més informació pel que fa als orígens i usos de la paraula. Tal com cita el diccionari, la paraula va ser documentada en català per primera vegada el segle XIV en el següent fragment d'un text de Ramón Llull.

l'*artista* dix --- als cardenals que totes les sciències demunt dites acordàs hom a breus començaments necessaris e qui decorreguessen per art" (sic).

En aquell temps la paraula *artista* tindria una accepció diferent de l'actual, vigent aproximadament fins al segle XVI i definiria a la persona com a home de ciència aplicada. Pel que fa a l'accepció moderna de la paraula s'utilitzaria ja al 1695, paral·lelament a l'ús de la paraula *artistament*.

De fet, tal com apunta *The Changing Status of the Artist* (Barker, Webb, & Woods, 1999)¹⁰ el concepte d'*artista* és un concepte que s'ha anat redefinint, en tan que ho han anat fent totes les narratives i tots els conceptes; i que s'haurà anat investigant en diferents societats i diferents períodes històrics. El paper creador de l'*artista* ha estat objecte d'un debat etern al llarg de la història entre teoritzadors de l'art i ha rebotat cap a l'*artista* en forma de gran quantitat de consideracions pel que fa a la seva naturalesa i qualitat.

¹⁰ Barker, E., Webb, N., & Woods, K. (1999). *The changing status of the artist*. New haven: Yale University Press in association with The Open University.

El llibre es focalitza precisament en l'Europa del segle XVI per desemascarar les particularitats que han acompanyat a la paraula artista. El treball s'argumenta sobre la base que aquest moment els permet situar i traçar un canvi crucial que pateix l'artista; de mer artesà, a l'artista com a personalitat creativa i admirada no només per les seves habilitats adquirides sinó per les seves habilitats innates.

En aquest punt, senyala, apareixen característiques que acompanyaran a la idea d'artista, com és el desig de glòria, reconeixement, virtut, fama o honor -pel que fa als possibles objectius de l'artista- i els conceptes de geni o heroi -per definir a l'artista i que el diferenciarien de la resta d'identitats relacionades amb una professió-. En aquest moment, per tant, apareixeria la problemàtica d'entendre l'artista i la seva identitat com un mode de vida o com una professió; i per tant, la necessitat d'observar com afecta l'entorn en el seu desenvolupament vital.

En aquest sentit, i a banda de les variants anteriors de la paraula *art*, el *Diccionari de la llengua catalana* (Giralt i Radigales, 1994, p.208) *op. cit.* ofereix la cinquena accepció sobre la paraula *art*, categoritzada en l'àmbit de l'estètica.

5 ESTÈT 1 m Producte o missatge considerat primàriament en funció de la seva forma o la seva estructura sensible. **2 m** Cadascuna de les belles arts. **3 m** Estil d'un artista.

En aquest punt, el diccionari encadena una llista de subaccepcions en la que diversifica aquest producte del qual parla, en les seves variants reconegudes. Es troben entre elles l'art dramàtic, l'art figuratiu en oposició a l'art abstracte, les arts plàstiques, el setè art, l'art sacre, les arts majors i menors, les arts liberals i l'art industrial o el popular.

Les fronteres entre aquestes baules de l'art són difoses i algunes semblen compartir definició si no s'hi aprofundeix, però són totes elles producte del mateix concepte; l'art. Aquesta accepció, localitzada cercant la definició de l'activitat de l'artista, vincula per primera vegada en tota l'entrada del diccionari a l'artista. No ho fa en les accepcions comentades anteriorment en què es parla de l'art militar, l'art culinària o l'art de la mar.

En aquest sentit es pot deduir que hi ha una certa diferència en l'ús de la paraula artista per referir-se als que realitzen una activitat definida per les primeres accepcions i per fer-ho als que realitzen una activitat definida en la cinquena accepció i sota el paraigües de l'estètica.

Pierre Bordieu (2010)¹¹ a *El sentido social del gusto*, recull una gran quantitat d'incògnites i preocupacions al voltant de la figura de l'artista a partir de les preguntes que li van proporcionar estudiants de l'Escola de Belles Arts de Nîmes. Amb l'objectiu de donar-hi resposta, ofereix una justificació a alguns d'aquells vuit criteris que plantejava l'estudi de Karttunen (1998) *op. cit.* I davant la pregunta concreta de conèixer la seva definició personal d'artista, tenint en comte el seu coneixement i aportacions en sociologia, cultura i teoria de l'art, ofereix una resposta que revela la impossibilitat -i potser pretensió- de trobar una definició estable de la paraula i la importància de tenir molt en comte la veu dels mateixos artistes i actors en el camp de l'art. Bordieu (2010, p.25) *op. cit.* respon:

El artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista y, sobre todo, de decir quién es artista. Se trata de una definición que no llega a ser una definición y que tiene el mérito de escapar de la trampa de la definición, sin perder de vista que es ella la que está en juego en el campo artístico.

L'aportació anterior de Bordieu fa qüestionar, per tant, si es pot aconseguir una única definició vàlida i acceptable de l'artista, i qüestiona si hi ha algú, fora de l'artista que tingui la capacitat i potestat de fer-ho. La paraula artista s'usa de moltes maneres diferents. Es pot utilitzar en to sarcàstic, també per felicitar i reconèixer la feina i habilitat d'una persona en alguna tasca concreta i també per designar a aquelles persones que practiquen art, o allò que socialment és reconegut i compartit com a art.

¹¹ Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Per una banda, s'utilitza la paraula artista per parlar del cuiner i també per parlar del pintor. Però per altra banda, segons el diccionari de Giralt i Radigales (1994) *op. cit.* i tal com s'ha vist anteriorment, no semblaria poder-se atribuir una relació equivalent entre el cuiner i l'art com succeiria entre l'artista i l'art. Semblaria que el concepte artista se li pot atribuir una certa relació exclusiva de propietat pel que fa a l'art, en tant com ho faria el cuiner a la cuina i el mariner amb el mar.

En aquest punt es presenta una de les grans problemàtiques al voltant del concepte artista, i és la de qui es pot anomenar artista. No ho és una persona que domina l'art culinària? Ho és qui domina l'art de la pintura? El diccionari de la llengua i l'etimològic no poden oferir la resposta definitiva al debat però sí que permet observar que cal estar pendents de què és entès socialment per artista, en tant que reflecteixen, salvant la distància, l'ús en una societat de les paraules.

El problema doncs, sembla traslladar-se en la discussió de què es pot considerar art, quina activitat pot pertànyer en aquelles baules de l'art i quina no; quin producte o missatge ha de ser creat per ser considerat art i sota quin criteri. En aquesta conjuntura s'hi trobarien per exemple totes aquelles professions o activitats relacionades amb la comunicació, en tant que tradicionalment han compartit espais i tècniques i s'han comportat com vasos comunicants (com és el cas de la presència d'artistes en el camp de la publicitat -i viceversa, si és que es podria parlar de publicistes en el camp de l'art-). Davant d'això, es manifesta i s'accentua per tant una altra problemàtica de fons, l'estreta relació que hi ha entre què significa ser artista i quina és la seva activitat.

3.1.2. Les teories i els teòrics per a l'artista

3.1.2.1. Les teories per a l'artista

Des del segle XVIII, els anteriors debats i discussions, s'han situat en els terrenys de l'estètica. Segons el *Diccionario de Arte* (Chilvers, Osborne, & Farr, 1992)¹² aquest

¹² Chilvers, I., Osborne, H., & Farr, D. (1992). *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial.

terme es va començar a aplicar en el camp de la teoria de les arts liberals per el filòsof alemany Alexander Gottlieb Baumgarten.

Com s'ha vist anteriorment, el *Diccionari de la llengua catalana* (Giralt i Radigales, 1994) *op. cit.* diferenciava l'ús de la paraula art entre les accepcions més relacionades amb el mètode, l'ofici i l'habilitat, i la cinquena accepció, relacionada amb aquelles activitats objectes d'un judici estètic i en la figura de l'artista.

El terme *estètic-a* és definit en el mateix diccionari (Giralt i Radigales, 1994, p.851) *ibid.* en primera accepció com un adjectiu sobre allò "relatiu o pertanyent a la bellesa, a l'art i, més en general, a les sensacions." La segona accepció en diu d'estètica, la doctrina filosòfica que s'ocupa de "la bellesa, l'art, i més en general, les sensacions". És interessant observar que fora l'àmbit i els recursos més especialitzats, els conceptes relacionats amb l'artista es caracteritzen per una comprensió més aviat general i difosa.

L'estètica en tant que s'ha ocupat de jutjar la manera com s'entén l'art pot haver tingut part en la construcció del que és entès per artista; convertint-se d'alguna manera en l'encarregat de certificar-lo com a tal. Tanmateix el diccionari dedicat a l'art de Chilvers et al. (1992) *op. cit.* adverteix que ha estat molt discutit el camp d'aplicació i el valor de l'estètica i que el seu àmbit és molt més ampli que el de ser solament una teoria de les arts. En tant que en l'estètica com a estudi filosòfics s'hi estudien altres àmbits com per exemple, la moral.

A *The ideology of the aesthetic* (Eagleton, 1990)¹³ queda manifest l'impacte que han representat i significat -i no només en l'àmbit de l'art- les aportacions de l'estètica en els darrers segles i fa una observació cronològica dels autors més destacats com Kant, Hegel, Marx, Benjamin o Adorno i fins a posar en el punt de mira a la postmodernitat. Recordant el *Diccionario de Arte* (Chilvers et al., 1992) *op. cit.*, s'observa que el llibre de Eagleton (1990) *op. cit.* mostra les aportacions en els temes de l'art deixant palès una forta relació en altres àmbits d'estudi com la filosofia del coneixement

¹³ Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.

(l'epistemologia) i també l'interès en els subjectes en el rang social, polític i ètic. Aspectes, d'intensa discussió i preocupació de la postmodernitat.

El llibre (Eagleton, 1990) *ibid.* té l'objectiu de trobar accés a les qüestions centrals dels temes anteriors, si bé cenyint-se en el pensament europeu. I ho fa repassant des de Kant, que afirma que l'estètica sosté una promesa de reconciliació entre la natura i la humanitat; Hegel, que concedeix a l'art un paper menor en el seu sistema teòric; Nietzsche, amb la seguretat que l'experiència estètica representa una forma suprema de valor; i passant també pel marxisme occidental de Lukács i les aportacions d'Adorno, que coincideixen en observar la importància teòrica de l'art dins la disciplina de l'estètica. Finalment identifica un tema central clau en els debats contemporanis, que es troben de camí entre la modernitat i la postmodernitat: la cultura, imprescindible per comprendre la societat actual d'aquest capitalisme que anomena tardà.

El què es destil·la de l'aproximació del camp de l'estètica en l'art, i per tant en l'artista, és que deixa entreveure una estreta necessitat de comprendre la societat i la cultura per comprendre l'art; perquè entre els tres conceptes es fa evident una relació de reciprocitat. I arribat aquest punt es plantegen les preguntes -més enllà de com és la relació entre l'art, la societat i la cultura- de quin és el paper i la posició de l'artista en tot aquest entramat de relacions i d'influències. En quina mesura l'artista contribueix a definir el món i a establir noves mirades que seran compartides per part de la societat? Necessàriament té cap rol o funció l'artista a un nivell social, polític i ètic? I en quina mesura és voluntari o col·lateral?

3.1.2.2. Funció de l'art, funció per a l'artista

L'estètica s'ha ocupat durant molts anys de recollir i redactar la manera en què s'ha entès l'art i també la manera com s'ha discutit; tasca possiblement més important. Precisament perquè més enllà de l'art, i per sobre de tot, l'estètica representa tota la reflexió que s'ha escrit, entre altres coses, sobre la bellesa; i això pot ajudar a comprendre què ha representat l'activitat de l'art a través d'una de les particularitats més significatives que l'han caracteritzat i diferenciat d'altres activitats.

A diferència d'altres activitats, i tornant a la definició que recull el *Diccionari de la llengua catalana* (Giralt i Radigales, 1994) *op. cit.*, l'art es caracteritzarà per ser l'objecte -físic o no, això dependrà de la forma- que per sobre de tot serà considerat en funció, precisament, de la seva forma o el contingut. Es pot tractar doncs, del producte d'una activitat sense una funció consensuada, que en tot cas, estarà sota el criteri del judici estètic.

Bellesa, harmonia, concepte, són alguns dels aspectes que s'hauran utilitzat per valorar i jutjar què és i què no és art al llarg de la història de l'estètica; quin producte i amb quina forma i amb quin contingut, compleix millor o pitjor la condició d'art; quin art és senzillament bo i quin ha de ser dolent. En aquest punt, en què es fa evident la dimensió filosòfica que envolta l'art fins al punt d'entrar en joc el judici moral, o la necessitat d'estudiar les formes d'obtenció del coneixement, s'evidencia l'estranya diferència que hi ha entre la creació artística i altres tipus d'activitats com la del bomber o la del fuster. Diferència que es trasllada a la condició d'artista.

Aquesta branca d'estudi de l'àmbit de la filosofia, en aquest sentit més ampli, no té els seus inicis al segle XVIII amb Alexander Gottlieb Baumgarten sinó en la Grècia antiga, tal com queda recollit a *Estètica i teoria de l'art* (Valverde, 2008)¹⁴. Tal com explica Valverde l'espai temporal de més de vint segles entre les primeres reflexions estètiques i les contemporànies evidencien l'inevitable impossibilitat que l'art i l'artista hagin estat sempre el mateix; que hagin tingut sempre la mateixa finalitat. I tanmateix, assenyalava la proximitat que sembla haver-hi entre els treballs i preocupacions estètiques.

Aquesta proximitat rau en el fet que l'art, se l'ha valorat i entès per sobre de tot com un llenguatge; un diàleg establert entre el jo de l'artista i un entorn, la societat. En aquest punt, la filosofia de l'art ha discutit al llarg de tots aquests segles sobre els objectius d'aquesta veu, també sobre la funció que pot tenir sobre l'entorn. La teoria de l'art, per la seva banda s'haurà preocupat de les diferents formes que ha estat

¹⁴ Valverde, J. M. (2008). *Estètica i teoria de l'art*. Barcelona: UOC Universitat Oberta de Catalunya.

prenent aquesta veu. En aquesta línia els estils artístics agruparien, sota els corresponents conceptes, a vàries d'aquestes característiques observades. I pel que fa a l'acte de valoració de l'estil de l'artista, Shapiro (1999)¹⁵ a *Estilo, artista y sociedad* afirma que implica una valoració de la dimensió social del fet artístic, a la vegada que el procés creatiu que comporta l'art suposa una aproximació a la dimensió individual.

La mutació de la manifestació de l'art al llarg dels anys és paral·lela a la de la societat i a la de l'artista. En aquest sentit, es pot traçar el paral·lelisme entre les formes en què s'ha anat desenvolupant l'artista i com ha quedat recollit -com a definició acumulativa- el pensament estètic i la teoria de l'art. La importància d'assolir una visió panoràmica, encara que sintètica, queda palesa en la introducció que ofereix Valverde (1987, p.7)¹⁶ a *Breve historia y antología de la estética*, un llibre que aplega

varias perspectivas en cada momento: así, lo que dijeron los grandes filósofos sobre belleza y arte -cuando no callaron sobre tal tema-, y lo que opinaron los propios hacedores o sus críticos inmediatos sin ambición filosófica; todo ello en el contexto de la mentalidad de cada época, y, claro está, teniendo como interés supremo la realidad misma de lo estético, es decir, los hechos de las artes y las letras. Sabemos que sobre estos hechos singulares se puede hablar interminablemente sin llegar a conclusiones fijas, pero se hacen aún más interesantes cuanto más los vemos sobre el trasfondo de las ideas y la sociedad en que se insertaron.

A *Les arrels socioculturals de l'art* (Vallès i Rovira, 2001)¹⁷ es fa una crítica al mètode historicista que ha representat la història de l'art fins ben entrat el segle XX. Una construcció de la història i teoria de l'art centrada en les qualitats formals del fet artístic com si es tractés d'una evolució reglada únicament per les normes internes de

¹⁵ Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad*. Madrid: Editorial Tecnos.

¹⁶ Valverde, J. M. (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.

¹⁷ Vallès i Rovira, I. (2001). *Les arrels socioculturals de l'art: Una visió interdisciplinària del fenomen artístic*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

l'art; obviant per tant, l'entorn cultural i social del fenomen artístic i raó de ser real de la seva expressió.

Aquest canvi que es situa en el transcurs del segle XX ve propiciat precisament per noves idees que es van filtrant en diferents àmbits del pensament. La sociologia, l'antropologia, la filosofia i més concretament també el pensament de l'art adopten noves posicions que beuen de les noves teories de la lingüística que introduí Lévi-Strauss i que es manifestarien en camps molt desenvolupats com el de la semiologia.

Influït pel lingüista Saussure, pel marxisme, el psicoanàlisi de Freud, Nietzsche o pel comunicòleg Jakobson, entre d'altres, Lévi-Strauss (1979)¹⁸ a *Antropologia estructural* estableix una metodologia de mirada antropològica per l'anàlisi de la realitat social. La seva aportació trasllada el sistema lingüístic a l'estudi dels fenòmens socials, de manera que en el pla significatiu el fets humans tindrien la mateixa funció que els conceptes en el llenguatge. I l'autor inclou dins el que anomena manifestacions socials, la manifestació artística. En aquest sentit, i de la mateixa manera que els conceptes en el llenguatge escrit o parlat, els fets artístics no només tindrien valor pel seu sentit propi i explícit, sinó també pel lloc que ocupen en l'entorn i la relació que s'estableix entre totes les parts.

Aquestes aportacions estructuralistes en el camp de la lingüística, es traslladarien ràpidament i en la seva mesura, tal com ho van fer en l'antropologia, a molts altres àmbits d'estudi. El problema d'arrel situat en la significació i en les metodologies d'anàlisi i crítica -i que entrarien més tard una discussió amb l'arribat postestructuralisme, encara per resoldre- encetarien una ferida transversal en tots els àmbits de la condició humana. La manera de relacionar-se amb la realitat i la manera de ser-ne conscients canvia; ho fa per tan com s'escriu i es concep la història i inevitablement, a nivell individual, com es manifesten i s'adopten les identitats; un seguit de problemàtiques que tractarien els filòsofs de la diferència. A aquesta ferida oberta, que s'intuïa a meitats del segle XX, se li posa un nom: postmodernitat.

¹⁸ Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropologia estructural*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.

L'artista no és aliè al seu context, tant com no ho serà l'art als canvis que ha anat desenvolupant. La dialèctica que s'estableix entre individu i societat debaten les funcions de les parts pel seu conjunt. Quan es defineix la funció, es distingeix i s'identifica per contrast a cada part, tal com succeeix en el llenguatge. En aquest sentit, identificar l'artista va més enllà de les competències que pugui tenir-hi el mateix artista, i en això hi té molt a veure tot el pensament estètic. Aquesta caràcter incontrolable del concepte d'artista -que està en mans de tots els actors relacionats en l'àmbit de l'art siguin crítics, espectadors o els mateixos artistes, i que va constituint el pensament estètic i el coneixement de l'art- manifesta la importància que ha tingut entendre la funció de l'art, i per tant de l'artista, per identificar i conèixer a l'artista.

3.1.2.3. *L'art i el subjecte creador*

"Se ha dicho que la mayor glorificación de Dios es la negación de su existencia por el ateo, para quien la creación es tan perfecta que puede prescindir de la figura del creador."

Cita de Marcel Proust de l'any 1921, extreta de *Los Creadores* (Boorstin, 1997)¹⁹

L'any 1967 Ernst Fischer es preguntava quina era la funció de l'art en el món contemporani i feia observació del debat i les diferents preguntes essencials que havien voltat sempre a l'entorn de l'art. A *La necesidad del arte* (Fischer, 1993)²⁰, assegura la necessitat de la creació artística sota el precepte que no respon a una sola funció. I ho justifica preguntant pels orígens de l'art i la funció que ha anat desenvolupant en cada moment; i a la vegada qüestionant la direcció de la funció, tant per a la societat com pel mateix artista. De fet, pel que fa a la figura de l'artista, identifica un element comú denominador al llarg de la història de l'art i es tracta de la intenció del jo de l'artista de convertir en social la seva individualitat.

¹⁹ Boorstin, D. J. (1997). *Los creadores*. Barcelona: Crítica.

²⁰ Fischer, E. (1993). *La necesidad del arte*. Barcelona: NeXos.

Tanmateix, l'art entès com a llenguatge, es troba en un desafiament constant. L'art posa a prova constantment la seva validesa i els seus significats: desafia el seu propi llenguatge. En aquest sentit és impossible trobar una veritat essencial en les funcions de l'art i el paper de l'artista ni tampoc en els missatges o continguts que pugui contenir tal com recullen Mitxelena i Imaz (2000, p.24)²¹ a *Construir la intermediación*. Segons els autors, que l'art

transmeti alguna cosa de manera peculiar [...] no és quelcom estable, objectiu i durador. No es tracta d'una veritat que l'art desvela, no preexisteix a l'esdeveniment artístic, sinó que és un efecte construït d'aquest; es reinventa, es construeix en societat i ho construeix el propi art, canvia d'època en època [...], és lloc de relació i de trobada.

El text es recolza en la significança de Barthes, els perceptes i afectes de Deleuze o allò semiòtic de Kristeva, per dubtar de l'aproximació a l'art a partir de qüestions tècniques i afirmar, posteriorment, que l'artisticitat d'una activitat no rau en el mètode o procediment tècnic sinó en la seva "particular manera d'incidir en la nostra manera de concebre el món i relacionar-nos amb ell".

En aquest sentit, *Truth in art* (Casey, 1970)²² aprofundeix en el concepte de veritat en l'art i afirma que l'obra d'art no pot ser mesurada per uns estàndards, ni quan aquests consisteixen en una essència de l'art. Per aquest motiu, apunta, la relació amb la veritat no pot ser construïda en un únic sentit, sinó que necessitarà realitzar-se en concordança o bé amb els elements interns d'aquella mateixa obra o en concordança amb la persona -artista o espectador-. Així, la veritat emergeix de l'obra o de l'experiència de l'obra, però mai des d'un estàndard d'art impersonal.

²¹ Mitxelena, P., & Imaz, I. (2000). Construir la intermediación, ser artista. *Zehar*, 42, 22-27.

²² Casey, E. S. (1970). Truth in art. *Man and World*, 351-369.

Edward S. Casey (1971)²³, en un altre article titulat *Expression and communication in Art* identifica un altre denominador comú que ha estat estretament relacionat amb l'art i que es pot presentar com un error de conceptes. En el text, doncs, analitza les idees d'expressió i comunicació tan associades a l'activitat de l'artista. L'autor desfà cronològicament des de la contemporaneïtat el tracte comunicatiu a què s'ha sotmès l'art -i la relació comunicativa que sorgeix entre artista i espectador-.

En l'estètica contemporània l'autor apunta a John Dewey (1958, p.104)²⁴ amb el seu enunciat de què l'art comunica en tant que és una forma d'expressió. Això, observa Casey (1971) *op. cit.*, històricament i en la seva mesura, també ha estat entès d'aquesta manera i apunta que la majoria de línies estètiques que es centraven en l'aspecte comunicatiu s'han trobat en estreta relació amb les interpretacions morals de l'art, des de Plató fins a Kant -que considerava a l'art com un símbol de la moralitat-.

La preocupació contemporània que suggereix l'autor en el treball (Casey, 1971) *ibid.* és la de l'ús mal plantejat dels models lingüístics per a la comprensió estètica de l'acte d'expressió que suposa l'art. D'aquesta manera, fa una crítica a entendre les formes d'art i la creació artística com una activitat amb les mateixes dinàmiques de funcionament que el llenguatge escrit o parlat; encara que no critica entendre l'art com a llenguatge amb els seus codis inherents a la forma que pugui prendre-.

En aquest punt, doncs, anima al lector a prendre amb especial atenció i distància la posició que defensa Tolstoi -recollida a *Tolstoy On Art* (Maude, 1924)²⁵-, en la que el llenguatge i l'art assumeixen la mateixa funció de mitjà de comunicació; una funció que en el llenguatge es limitaria a la transmissió de pensaments, i en l'art, a les emocions i sentiments. Casey (1971) *op. cit.* examina de prop aquesta tesi clàssica i manifesta el contingut afectiu que és present en el llenguatge -en la poesia per exemple- i també el contingut conceptual que pot tenir qualsevol forma d'art.

²³ Casey, E. S. (1971). Expression and Communication in Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 197-207.

²⁴ Dewey, J. (1958). *Art as Experience*. New York: Capricorn.

²⁵ Maude, A. (1924). *Tolstoy On Art*. Oxford: Oxford University Press.

En aquest punt es troba l'epicentre d'una de les problemàtiques més discutides al llarg de la història de la filosofia de l'art sobre l'objecte artístic, en la que es fa igualment difícil identificar què és art i què no. Així, ho és l'objecte que transmet emocions? No ho és aquell objecte més conceptual que necessita que l'artista comparteixi el codi del llenguatge perquè l'espectador en desxifri el contingut?

A *La comunicació en l'art contemporani* (Vilar, 2002)²⁶ queda palès la importància creixent que han tingut aquestes qüestions en l'art contemporani. Segons Vilar, actualment l'art té molt a veure amb un tipus d'activitat comunicativa de significats, i a diferència dels sistemes simbòlics de les creacions artístiques anteriors o tradicionals, no té la funció o objectiu final de la bellesa ni l'harmonia. En perdre's aquest criteri en el que l'estètica s'havia desenvolupat, es planteja la necessitat de renovar el vocabulari i l'anàlisi de la filosofia de l'art per comprendre millor l'activitat de l'artista contemporani.

Així, observa, la funció de complaure o d'entretenir s'allunyen de l'art contemporani per desembarcar en la indústria de la cultura -un concepte que Adorno identificaria i analitzaria durant la seva crítica a la cultura de masses juntament amb Horkheimer a *Dialéctica de la Il·lustración* (Horkheimer & Adorno, 2001)²⁷ - i guanya protagonisme la reflexió -en l'entorn i en el mateix art- per manifestar la pluralitat d'interpretacions i de sentits del món a través de l'art. Vilar (2002) *op. cit.*, per il·lustrar a més a més el caràcter gradual d'aquesta mutació de l'art, cita un fragment de *Lliçons sobre l'estètica* de Hegel (2001, p.78-80)²⁸ escrit a la primera meitat del s. XIX, en què deia que

el pensament i la reflexió s'han estès sobre l'art [...] el que ara les obres d'art susciten en nosaltres, a més del plaer immediat, és el nostre judici, ja que sotmetem a la nostra consideració pensant el contingut, el mitjà d'exposició de l'obra d'art i l'adequació o inadequació d'ambdós.

²⁶ Vilar, G. (2002). La comunicació en l'art contemporani. *Anàlisi*, 29, 159-173.

²⁷ Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2001). *Dialéctica de la Il·lustración*. Madrid: Trotta.

²⁸ Hegel, G. W. (2001). *Lliçons sobre l'estètica*. Barcelona: Edicions 62.

Les persones que han desenvolupat el paper de l'artista doncs, s'han trobat immersos en el treball d'un objecte peculiar que sempre ha tingut un espai privilegiat en el centre d'atenció. Aquesta condició els ha valgut al llarg de la història l'adquisició d'un seguit de consideracions al seu voltant, que s'han anat reconstruint, edificades conjuntament amb l'entorn. La relació entre l'estètica i l'artista, segons apunta *Aesthetics and the Artist today* (Osborne, 1971)²⁹, pot recordar a una espècie de decepció en tant que l'estètica no ha resolt mai els problemes que atien els debats filosòfics en l'art.

En aquest sentit, però, l'estètica mai ha pretès situar-se per davant de la producció artística sinó que s'aliena de definir el futur de l'artista, qui n'és l'encarregat i responsable de treballar-lo. Tanmateix, Osborne (1971) *ibid.* discuteix un altre aspecte de l'estètica, més aviat relacionat amb el fet que aquesta branca de la filosofia ha ajudat a construir, al llarg de la història, diferents personalitats paradigmàtiques de l'artista; d'alguna manera l'estètica ha creat unes condicions particulars per a l'artista en cada època. El que l'autor anomena *l'artista tipus*, afirma que és un mite; es tracta d'un concepte que es deconstrueix davant la multiplicitat de nocions sobre la persona artista que existeixen coetàniament, i que hi ha hagut en cada època. Davant la pregunta de què reserva l'estètica per a l'artista, la resposta és: quin artista?

En el punt de mira d'Osborne (1971), *ibid.* hi ha l'artista geni. Aquella idea romàntica d'artista que prendria tanta força durant el segle XVIII, seria la conseqüència directa de la filosofia de l'art que encapçalaria Kant sobre el subjecte creador. A *Crítica del Juicio* (Kant, 1999)³⁰ -i en la traducció de l'original de Mónica Herrera (2010, p.125)³¹ amb un llenguatge més proper- el filòsof prussià va apuntar que

todo arte presupone reglas mediante cuya fundamentación se representa como posible un producto, si es que tal producto debe denominarse artístico. [...]

²⁹ Osborne, H. (1971). *Aesthetics and the Artist Today*. *Leonardo*, 4 (1), 49-54.

³⁰ Kant, I. (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

³¹ Herrera, M. (2010, 10). El arte ejemplar kantiano: una filosofía del arte más allá de reglas. *Studia Kantiana*, 125-136.

Ningún producto puede llamarse arte sin una regla precedente, entonces la naturaleza en el sujeto (mediante la índole armónica de sus facultades) debe dar la regla al arte, esto es, el arte bello sólo es posible como producto del genio.

Aquest corrent de pensament ajuda a entendre fins a quin punt l'estètica ha jugat un paper important en la construcció de la noció d'artista. Osborne (1971) *op. cit.* tanmateix no defuig de la condició de geni per als artistes i, d'alguna manera, permet recontextualitzar-ho en l'estètica contemporània. Pel fet de no cercar la bellesa, algú que treballa la seva creació de forma diferent a la del s. XVIII no podria ser un geni? Fins a quin punt no és protagonista l'entorn -el reconeixement- en la concepció del geni? La societat en tot el seu conjunt no està creant encara personalitats que s'adeqüen a la condició d'artista-déu? La indústria de la cultura, el consumisme i les modes -fórmules protagonistes de la contemporaneïtat- no estan construint i reproduint més que mai figures d'ídols i fans?

Arthur C. Danto (2016)³² a *Hegel's End of Art Thesis*, recull la posició de Hegel davant l'artista; i afirma que en la filosofia del pensador alemany, els artistes ja no són els grans herois culturals que el romanticisme va definir. La tesi de Danto, extensament debatuda, posa nom a allò que el filòsof va identificar en l'art i que, tal com s'ha vist, va recollir a *Lliçons sobre l'estètica* (Hegel, 2001) *op. cit.*: la seva mort.

Tanmateix, Cloweny (2016)³³ matisa la posició de Danto i observa que aquest no proclama l'extinció de la producció artística ni de les bones obres d'art, sinó que afirma que una etapa de la història de l'art occidental ha arribat al seu final, tal com suggeriria Hegel; enriquir l'ànima a través de la bellesa o l'art bell podria ser una metodologia obsoleta, en tant que la dialèctica que s'estableix entre l'artista i la societat és inevitablement canviant i diferent amb el temps; així com les formes d'expressió

³² Danto, A. (25 / Abril / 2016). *Hegel's End-of-art Thesis*. Recollit de <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>

³³ Cloweny, D. W. (30 / Abril / 2016). *Arthur Danto*. Recollit de Rowan University: http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/Aesthetics/philos_artists_onart/danto.htm#top

artístiques contemporànies, que amb els anys aniran perdent els vincles que han generat la relació entre l'artista, la seva obra i l'entorn.

Observant la tendència d'aquesta relació, sembla que la humanitat té reservat un espai per a l'artista. Fins a quin punt, i fins a quants àmbits de la condició humana, no es pot extrapolar de la modernitat la posició que Baudelaire (1995)³⁴ manifesta a *El pintor de la vida moderna* quan afirma que cada època crea la seva bellesa?

³⁴ Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

3.2. Les problemàtiques de la postmodernitat

Inicio una empresa de la qual no hi ha hagut mai exemple i l'execució de la qual no tindrà mai cap imitador. Vull mostrar als meus semblants un home en tota la veritat de la natura; i aquest home seré jo.

Rousseau, J.J. (1985, p.17)³⁵ *Les confessions*

[...] però entenc per primera vegada, ara, aquest minut, que tot el pensament que estic escrivint en el món no descriurà pas el que he sentit en el moment horrible en què he disparat la pistola i he vist com ell queia. Per tant, ¿què queda que valgui la pena explicar?

Del capítol "Les confessions de Benno Levin" de *Cosmòpolis* (DeLillo, 2003, p.71)³⁶

3.2.1. A propòsit de la postmodernitat

Definir la postmodernitat, dibuixar una figura que identifiqui el concepte o situar-la en l'espai i el temps per a comprendre-la de manera ràpida i concisa, és una tasca si no difícil, contradictòria amb el mateix concepte. Per aquest motiu, i de la mateixa manera que en l'apartat anterior, sembla un mètode més adient -i un objectiu més acord en la dimensió d'aquest treball- identificar les discussions que genera la paraula, en comptes de pretendre definir-la, per comprendre la naturalesa d'aquest problema que representa la postmodernitat.

Actualment l'ús d'aquest concepte és reiterat en molts àmbits de l'activitat humana i la seva aplicació sembla que no tingui espais restringits. Moret (2011)³⁷ en el seu treball anomenat *La Posmodernidad: intento de aproximación desde la Historia del pensamiento*, manifesta aquesta multiplicitat d'usos de la paraula i a la vegada

³⁵ Rousseau, J. J. (1985). *Les confessions*. Barcelona: Edicions 62.

³⁶ DeLillo, D. (2003). *Cosmòpolis*. Barcelona: Edicions 62.

³⁷ Moret, R. (2011, 7). La Posmodernidad: intento de aproximación desde la Historia del pensamiento. *Bajo Palabra*, 339-348.

assenyala el camp en la que té un ús més gran; la història. Aquesta qüestió revela un dels atributs d'aquest concepte: la postmodernitat com a període històric, concretament posterior a la modernitat. Tanmateix l'estudi de Moret, assenyala que l'ús del concepte en qüestió en les obres historiogràfiques serveix per identificar o designar un seguit de posicions filosòfiques o noves teories interpretatives que apareixen a la segona meitat del segle XX en la plena arribada de la crisi dels paradigmes identificada per Jean-François Lyotard. Un segon atribut per al concepte: la postmodernitat com a corrent filosòfic.

Seguint el fil dels usos i significats de la paraula, Amalia Quevedo (2001)³⁸ al capítol de "Historia del termino posmoderno" del seu llibre *De Foucault a Derrida*, estableix una cronologia del mot. Tal com explica l'autora, aquest terme, va ser encunyat per primera vegada l'any 1870 i en anglès -postmodern- per John Watkins Chapman, artista britànic dedicat a la pintura. Curiosament, i segons la New World Encyclopedia (New World Encyclopedia contributors, 2016)³⁹, utilitzaria el concepte per designar l'estil pictòric que actualment es coneix per post-impressionisme.

Seguint amb la línia cronològica que escriu Quevedo (2001) *op. cit.*, el terme reapareix aplicat en un altre context l'any 1917 al llibre *Die Krisis der europäischen Kultur* -La crisis de la cultura europea, traduït- de Rudolf Pannwitz (1917)⁴⁰ que, molt proper a les idees de Nietzsche i al seu nihilisme, tracta el col·lapse de valors durant l'Europa de la Primera Guerra Mundial i el seu efecte en les persones a través del seu home postmodern. Més tard, i assentant la vessant històrica del concepte, Toynbee (1935)⁴¹ utilitzaria el terme després de la Segona Guerra Mundial en diferents volums de A

³⁸ Quevedo, A. (2001). *De Foucault a Derrida*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

³⁹ New World Encyclopedia contributors. (9 / Maig / 2016). *Postmodernism*. Recollit de New World Encyclopedia: <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Postmodernism&oldid=988300>

⁴⁰ Pannwitz, R. (1917). *Die Krisis der europäischen Kultur*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.

⁴¹ Toynbee, A. (1935). *A study of history*. London: Oxford University Press.

Study of History per il·lustrar -en paraules de l'autor- el *trencament* amb l'edat moderna.

A partir d'aquí, l'autora (Quevedo, 2001) *op. cit.* identifica l'arribada dels *posts*, que aflorarien en un període de temps relativament curt, en una àmplia varietat de camps. En aquest sentit, i durant les dècades dels anys seixanta i setanta, l'art -amb especial menció a la literatura-, l'antropologia, la sociologia, l'economia o la religió es veurien sacsejades per un seguit d'aportacions teòriques i reflexions filosòfiques - protagonitzades especialment pel grup de pensadors francesos de la diferència com Foucault, Derrida i Deleuze- moltes d'elles englobades dins el postestructuralisme.

L'origen i els usos de la paraula revelen una confusió comuna entre dos conceptes estretament relacionats, la postmodernitat i el postmodernisme. D'acord amb la mateixa enciclopèdia (New World Encyclopedia contributors, 2016) *op. cit.* el mot postmodernisme estaria directament enllaçat amb el camp de la literatura, l'arquitectura i l'art, com a oposició al modernisme de la primera meitat del segle vint. Així, l'origen en el camp artístic de la paraula ja manifesta una de les particularitats més significatives de la paraula postmodernitat, entesa majoritàriament també com una reacció a la tradició il·lustrada de la modernitat, però en termes històrics i socials.

Quevedo (2001) *op. cit.*, finalitzant així la cronologia de l'origen del mot i l'ús dispar, confús i de vegades contradictori de la paraula, assenyala el treball de Jean-François Lyotard de l'any 1979 com el catalitzador del significat -o nucli de debat- del concepte que actualment es coneix per postmodernitat. Des de la primera aparició del terme fins que Lyotard (1994)⁴² el consagra i difon extensament amb *La condición posmoderna, informe sobre el saber*, passen més de cent anys. Un període de temps que no resol l'ús dispar, confús i de vegades contradictori de la paraula però que permet identificar i focalitzar els problemes i debats principals que planteja i arrossega el concepte de postmodernitat.

⁴² Lyotard, J.-F. (1994). *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.

En aquesta obra Lyotard (1994) *ibid.* identifica una de les característiques principals de la postmodernitat, la fi dels metarelats. La hipòtesis que defensarà al llarg del treball, és que el saber canvia d'estat al mateix moment que les societats entren en l'anomenada època postindustrial, i la cultura en l'edat postmoderna. Lyotard (1994, p.9) *ibid.* a mode de síntesis defineix a la condició postmoderna -que afecta de ple a la societat i a l'individu contemporani- com

el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos.

L'autor planteja la possibilitat que la postmodernitat s'identifica per la falta d'una metanarrativa central, un canvi de pensament dels fonaments del saber i el coneixement que troba l'arrel, tal com s'observa en el llibre, en el llenguatge i la deslegitimació de les narracions. L'estudi i posada en dubte de la legitimació dels discursos que fa Lyotard es basa en la diferència entre el saber i la ciència, que arranca en les pràctiques modernes del segle XIX i el paper central de la raó en la societat del moment. Aquest punt de partida li serveix per explicar la decadència avui dels relats que movien als individus en la societat moderna, legitimats en part per la idea humanista de l'home com a centre del pensament -centre i objecte de les ciències- i en part per la cerca de llibertat justificada per la veritat que hi ha en la raó.

En aquests cercle s'instauren i es calcifiquen les grans ideologies, la idea d'estat nació, o la dels sistemes d'organització social, tot narracions que estableixen sistemes de pensament compartits que tenen per fi última, l'assoliment definitiu de la llibertat i emancipació de l'individu. Els grans relats històrics s'erigeixen com a mètodes o mecanismes per posar fi als problemes i contradiccions de les societats. Els seus mecanismes es generen sota la promesa del progrés de les societats. En aquest context, la història és el camí que es transcorre mentre les grans ideologies milloren i avancen fins a la fi de les lluites socials; fins a la fi de la historia.

3.2.2. Història, individu i societat en la postmodernitat

3.2.2.1. *La fi de la història*

La idea de la fi de la història va constituir un debat polèmic durant el canvi de mil·lenni i ha representat un centre de discussió a favor i en contra del pas de la modernitat a la postmodernitat. L'any 1992 Francis Fukuyama publicava *El fin de la historia y el último hombre*⁴³, en el que exposava la tesis segons la qual, i de manera definitiva, la lluita d'ideologies havia finalitzat amb la caiguda del comunisme amb la conseqüència que les democràcies lliberals havien guanyat i s'establien com el sistema d'organització definitiu. Segons l'autor, la promesa del progrés per a la fi de la història s'havia complert i s'albirava la fi de les guerres i les revolucions.

Aquesta tesi, malgrat la polèmica que va generar, amb els anys va perdre tota la força davant els arguments majoritàriament compartits i assentats de la fi dels metarelats. Davant la impossibilitat d'assolir la promesa que legitimava els relats que Lyotard va retratar, Gianni Vattimo contestava amb una nova significació de la fi de la història. En el seu llibre *Ética de la interpretación* (Vattimo, 1991)⁴⁴, fent referència a les postures de Lyotard, Habermas i Rorty, formula la idea que sentència la fi de la història precisament com la fi de la dominació de poder dels relats; és a dir, com la fi de l'eina de la història entesa com ho feia la modernitat.

Influenciat pel pensament de Nietzsche i Heidegger, Gianni Vattimo defensa el nihilisme en la mesura que es presenta com la única possibilitat per a l'individu. Vattimo, recorda les morts que s'han succeït durant els darrers segles en diferents àmbits del pensament com la mort de Déu de Nietzsche o la mort de l'art de Hegel, evidenciada en la reinterpretació d'Adorno -des del treball es vol recordar també la mort de l'autor que proclamaria Barthes-. Per a l'autor, tal com apunta a *El fin de la modernidad* (Vattimo, 1994, p.23)⁴⁵, l'ésser humà pot abandonar el centre per dirigir-

⁴³ Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta.

⁴⁴ Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.

⁴⁵ Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

se a un punt incert o indefinit perquè "del ser como tal ya no queda nada". Vattimo, segur d'aquest nou estat de la condició postmoderna per a l'individu, afirma a *El pensamiento débil* (1998, p.66)⁴⁶ que "cada vez nos contentamos menos con una identidad cuyo carácter ficticio, provisional y de puro compromiso salta a la vista. Verdaderamente el nihilismo ha alcanzado su madurez."

La postmodernitat afecta a l'individu en la relació d'aquest amb la realitat, i davant d'això, davant la impossibilitat del consens real -perquè això seria construir nous relats-, davant la contradicció i la multiplicitat de versions, proposa el pensament dèbil: una actitud, una manera de relacionar-se amb el món conscient de les dinàmiques i problemàtiques identificades en la postmodernitat, en la que és precís distanciar els costums per debilitar el jo i apartar-lo de les lògiques superficials que exerceixen el poder sobre la identitat. Aquesta transformació de l'individu davant la revelació de la trivialitat de les lògiques superficials, segons l'autor i en referència Handke, és tan profunda que produeix una sensació equiparable a la mort.

3.2.2.2. *El discurs de la història segons la postmodernitat*

El gran juego de la historia, es quién se amparará de las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto.

Foucault, M. (1992, p.18)⁴⁷ *Microfísica del poder*

El paper de la història ha canviat al llarg dels anys i la seva funció ha estat resignificada multitud de vegades per historiadors i filòsofs. Amb aquesta cita a *Microfísica del poder* (1992) *ibid.*, Michel Foucault assenyala un dels problemes essencials del que es coneix per història i que es constituiria com un fragment més, i de pes, de la crisi post Segona Guerra Mundial: el poder de qui escriu la narrativa de la història.

⁴⁶ Vattimo, G. (1998). *El pensamiento débil*. Madrid: Ediciones Cátedra.

⁴⁷ Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

En el transcurs del darrer segle, el concepte d'història ha representat una de les problemàtiques més significatives per a la identificació de la postmodernitat i Foucault juga un paper fonamental en el retrat i la revelació del funcionament de la disciplina de la història.

Tal com observa Amalia Quevedo a *De Foucault a Derrida* (2001) *op. cit.*, Michel Foucault en la seva etapa a l'École Normale Supérieure de París desenvolupa les bases del que serà la seva posició filosòfica en relació a la història, influenciat especialment pels filòsofs de la sospita, Nietzsche i Freud. En el mètode de la Genealogia que protagonitzaria, Foucault escapa "de la idea hegeliana i marxista según la cual la historia se desarrolla hacia un absoluto como resolución de las contradicciones y los conflictos" tal com apunta Quevedo (2001, p.43) *ibid.*

En aquesta línia integra la visió de Nietzsche que el món no té un únic sentit, sinó un conglomerat de múltiples interpretacions. El filòsof alemany protagonitza una forta oposició a determinades característiques de la filosofia de la modernitat: especialment al llenguatge de la raó com a sistema de veritat, d'ordre, objectivitat i racionalitat universal. De fet, tal com s'observa a *Nietzsche y los filósofos de la diferencia* (Muñoz González, 2013)⁴⁸, la relectura de Nietzsche durant els anys setanta influiria fortament els textos dels pensadors francesos de la filosofia de la diferència. És així com Foucault estudiarà primer la presència del poder en els discursos, les institucions i les seves pràctiques, i conseqüentment els mètodes socialment opressors de la història a través de l'absència d'interpretacions del món.

Michel Foucault, va posar l'accent a tot aquella part de la història que la disciplina no havia inclòs en el seu discurs -ja fós conscientment en la forma de l'ús i abús de poder o com a conseqüència de les limitacions del llenguatge-. En aquesta línia s'entén el seu paper activista en la recerca de la història dels oprimits o dels oblidats, dels marginats, de tot allò que queda fora de les regles de la història -que es creien fonamentals i verdaderes i que acaben construint sistemes de pensament-. En aquesta línia els marcs

⁴⁸ Muñoz González, D. M. (2013). Nietzsche y los filósofos de la diferencia. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 17-56.

mentals dels que parlaria George Lakoff (2007)⁴⁹ també s'adequarien a la funció dels sistemes, que més enllà de ser recursos retòrics ficticis, s'erigirien com estructures mentals il·lusòries d'una realitat, capaces de regir les accions i conductes de les persones inconscientment i amb la particularitat de ser compartides per gran part d'una societat.

Aquesta tasca per desenterrar la història dels exclosos la desenvolupa a través d'un exercici d'arqueologia -tal com ell l'anomena- present al llarg de la seva obra: un retorn als orígens de conceptes claus per desvetllar els "codis històrics fonamentals de la nostra cultura" en paraules de Quevedo (2001, p.33) *op. cit.* Michel Foucault justifica aquesta tasca de la següent manera a *Microfísica del poder* (1992, p.13) *op. cit.*:

La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo.

És així com realitza per exemple la *Historia de la locura en la época clásica* (Foucault, 1976)⁵⁰, una recerca en el silenci de la història clàssica de tots aquells que foren apartats sota la creença de la bogeria. L'objectiu, entendre el procés de racionalització que pateix el concepte de bogeria en l'època de la modernitat: un procés discursiu de poder institucionalitzat que estableix i sedimenta les regles del món veritable, la normalitat d'allò correctament racionalitzat, com a sistema de pressió per redreçar els desviats. Ignorar i oblidar a la dissidència -allò fora del normal- o bé reincorporar-la a la normalitat s'adiu perfectament a la idea de progrés que promou la història.

L'obra anteriorment citada de Foucault, juntament amb *Historia de la sexualidad* (Foucault, 2005)⁵¹ entre d'altres, formen una obra conjunta en la que es manifesten tot

⁴⁹ Lakoff, G. (2007). *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.

⁵⁰ Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁵¹ Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

d'identitats oblidades i la necessitat de desballestar els discursos dominants per recuperar-les. Així contribueix a revelar l'existència d'un criteri que margina, un sistema racional justificat en la seva lògica interna que exclou a l'altre ja sigui sexualment, racialment, nacionalment o econòmicament; i que a la vegada, amb la patologització de l'afora, reafirma el model d'individu normal.

Davant d'això, Michel Foucault es pregunta a *Microfísica del poder* (1992, p.11) *op. cit.* si "¿todo esto no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre verdad?". Una de les respostes que ofereix és l'anunci de la mort de l'home -la crisi del subjecte-, una tesi amb la que es certifica la seva fi com a subjecte central de la representació i de la història; la fi del model d'individu de la modernitat.

Tal com apunta Joan Oleza (1996)⁵² a *Notas en torno a la crisis del sujeto* -extractades del seu text *Luis Alvarez Petreña o la tragicomedia del yo*, i publicades a *Max Aub y el laberinto español*-, amb la mort del significat i de la veritat desapareix la màquina de representació, i amb ella el subjecte. Aquesta sentència de Foucault, la relaciona amb la posició de Nietzsche pel qual el subjecte -aquell dotat de la raó i centre de la raó amb què es domina la naturalesa des d'un nivell superior- és ficció. El filòsof alemany es recolza amb la seva tesi que argumenta -de manera sintetitzada i segons Oleza (1996, p.4)- que

la voluntad de saber es en realidad voluntad de poder y el objetivo del conocimiento no es saber por saber sino saber para controlar.

⁵² ed, C. A. (1996). *Notas en torno a la crisis del sujeto. Luis Alvarez Petreña o la tragicomedia del yo. Max Aub y el laberinto español. Actas del I Congreso Internacional sobre...* (p. 93-122). Valencia: Ayuntamiento.

3.2.2.3. *Problemàtiques per a l'individu postmodern*

"L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine."

Foucault, M. (1966, p.398)⁵³ *Les mots et les choses*

Es pot veure un paral·lelisme en el funcionament de la modernitat i de la postmodernitat: en la sinergia que es crea entre l'esdevenir d'una societat i la producció de pensament que es genera dins aquesta; en la relació d'alimentació recíproca que difuminen els rols de causa i conseqüència.

De la mateixa manera que esdeveniments com els de la Segona Guerra Mundial van fer revelar un estat de consciència de rebuig i de decepció vers el projecte de la il·lustració (la relectura que fa Nietzsche de Sòcrates -segons Moreno (1999, p.324)⁵⁴- ja criticava que la cultura occidental posava "la vida en funció de la raó en comptes de posar la raó en funció de la vida"), durant la segona meitat del segle XX també es van produir un seguit de successos que manifestarien el malestar d'una societat amb falta de resposta a les necessitats d'aquest nou estat de consciència. Entre aquests esdeveniments es troben per exemple l'alliberació de Cuba, el Maig del 68 o la fragmentació de la divisió bipolar del món comunista i capitalista representat amb la caiguda del mur de Berlín.

El denominat Maig del 68 recolliria sota el seu nom la identitat d'un sector de la societat involucrat en les problemàtiques que es presentaven en el que més tard es coneixeria per postmodernitat. D'aquesta manera, molts dels problemes que convergien i que ara es recullen sota aquest concepte -i que van néixer en el bressol de diferents àmbits de la societat ben establerts com l'educació, l'economia, etc.- van sortir a la llum pública i van quedar extensament retratats en les protestes de París.

⁵³ Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

⁵⁴ Moreno Villa, M. (1999). *Filosofía, Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea* (Vol. IV). Alcalá de Guadaira: MAD.

Concretament, els fets protagonitzats per estudiants, treballadors, professors o pensadors estarien estretament relacionats amb el revulsiu cultural que sacsejava la França dels anys seixanta. En aquells esdeveniments hi tindria molt a veure tota la producció de pensament al voltant del llenguatge, l'estructuralisme i el postestructuralisme, les revelacions de Foucault sobre l'individu i les identitats, o la *diferència*.

El caràcter del pensament de la diferència es configuraria com la base, argument o un dels motors de l'explicació de moltes de les problemàtiques postmodernes i del pensament postmodern. Lyotard, a *La diferencia* (1988, p.9)⁵⁵, sintetitza la naturalesa d'aquest concepte de la següent manera:

Una diferencia es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente [...]. Que una de las argumentaciones sea legítima no implica que la otra no lo sea.

La idea de la diferència troba els orígens en els estudis que es fan del llenguatge; el pensament de la diferència congrega les problemàtiques generades pel discurs i identifica i analitza les regles a les que ens sotmet el llenguatge en la gestió de la comunicació, els significats i la realitat. Una altra vegada, el focus d'atenció es troba en la gestió del poder i les relacions a través de la narració.

En la línia de les intencions de Foucault i protagonitzant un paper important en la filosofia de la diferència, Derrida (1997)⁵⁶ a *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* proposa la *deconstrucció* com una operació per "desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica".

⁵⁵ Lyotard, J.-F. (1988). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.

⁵⁶ Derrida, J. (1997). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.

En el llibre *Sociology of Postmodernism*, Scott Lash (1992)⁵⁷ es pregunta perquè el debat al voltant de la postmodernitat és central per entendre la vida social d'avui i assenyalava la seva rellevància per l'estudi dels problemes d'identitat i col·lectivitat. La naturalesa de la diferència, en tant que afecta de ple a la cultura i a la societat, és automàticament extrapolable al procés de formació de la identitat avui. Una de les respostes més extenses i compartides per abordar la incògnita de l'individu postmodern és la que ofereix Zygmunt Bauman a través de la identificació de la societat contemporània, com a societat líquida.

Bauman (2011)⁵⁸ a *Temps Líquids. Viure en una època d'incerteses*, exposa les dificultats de l'individu davant d'un marc de relacions nou -en contraposició al de la modernitat-. En el seu assaig, en primer lloc insisteix en l'estudi dels nous reptes que han d'afrontar els individus des d'un punt de vista que considera que la modernitat ha canviat d'estat. En segon lloc, centra el seu discurs en la incertesa que genera aquest marc de nous reptes i immediatament, en la por d'afrontar-los. I finalment apunta que l'objectiu del seu treball no és donar respostes als reptes que identifica, sinó explorar les causes d'aquesta incertesa.

La seva obra ha deixat una de les idees més esteses sobre aquest nou marc contextual, la idea de l'època líquida. Una idea que pretén explicar un canvi en el funcionament de la modernitat i que s'erigeix com un dels majors reptes. No anuncia, per tant, una nova època sinó més aviat un canvi de fase -de patrons- dins aquest mateix estadi de la humanitat. Els patrons que dirigien el fer i les decisions socials abans d'aquest nou estat, els associa a la fase sòlida de la modernitat, mentre que els que associa a l'època actual, els identifica amb la fase líquida.

Explica la liquiditat d'aquesta nova fase a *Temps líquids* (Bauman, 2011, p.7) *ibid.* com

una condició en què les formes socials (les estructures que limiten les tries individuals, les institucions que garanteixen la continuïtat de les rutines, els

⁵⁷ Lash, S. (1992). *Sociology of Postmodernism*. New York: Routledge.

⁵⁸ Bauman, Z. (2011). *Temps líquids. Viure en una època d'incertesa*. Barcelona: Viena Edicions.

patrons de comportament acceptat) ja no poden conservar la seva forma durant un període llarg de temps, ni esperem que ho facin, perquè es descomponen i es fonen més ràpid del que triguen a formar-se.

Es tracta d'un canvi d'estat, com ell mateix diu, més que un trencament; una analogia, que il·lustra el nou marc com un context marcat per la facilitat de canvis ràpids i la pèrdua de referents i d'estructures prou estables en els que justificar una societat, unes idees, uns patrons de funcionament. Bauman també observa el poder que s'imposa com un dels nous reptes.

L'estructura de l'estat nació que en la modernitat s'havia consolidat com la posseïdora de poder veritablement legítima i eterna s'està dissolvent. La capacitat d'actuar de la política es redueix davant nous actors relacionats amb els mercats i perd l'atenció dels ciutadans per no resoldre els seus problemes. En conseqüència, l'estat com a comunitat deixa de ser l'assegurança dels subjectes com a parts individuals. Davant d'això l'autor (Bauman, 2011, p.9) *ibid.* identifica el que sembla un dels majors reptes per a l'individu: com gestionar la individualitat cada vegada més evident.

Els lligams entre les persones, que abans formaven una xarxa de seguretat digna d'una gran inversió contínua de temps i esforç, i digna de sacrificar-hi els interessos individuals immediats [...] es tornen més i més febles i són considerats temporals.

Davant d'això diagnostica la mort de conceptes lligats al què s'entenia que era un projecte de vida i que per tant estaven lligats a la temporalitat com el de *maduració*, *carrera* o *progrés*. Com assegura Bauman (2011, p.9) *ibid.*, "l'esfondrament de les formes de pensament, planificació i actuació a llarg termini o l'afebliment de les estructures socials en què [...] podien inscriure's d'una manera perdurable porten a esmicolar [...] les vides individuals en un seguit de projectes a curt termini". Ens situa davant del repte de la fragmentació.

3.2.2.4. *La relació mapa i territori per als subjectes*

El concepte de la fragmentació de la realitat seria treballat també per Jean Baudrillard en explorar la naturalesa del nou espai de l'individu. Aquest estudi desemboca en una de les seves tesis més importants, la del *simulacre*. Per explicar aquesta idea, recorre a l'explicació de la relació mapa-territori. Baudrillard (1983)⁵⁹ fa referència a un conte escrit per Borges (2005)⁶⁰ *op. cit.* -encara que signat sota una falsificació literària de l'autor- que es titula *Del rigor en la ciencia* i que queda recollit a *El hacedor*. Es tracta de la història dels cartògrafs de l'Imperi, que desenvolupen l'Art de la Cartografia fins a tal punt de precisió i perfecció, que els mapes es converteixen en els mateixos territoris. Els mapes de les ciutats ocupen l'espai de les mateixes ciutats, i els mapes de les províncies, l'espai sencer d'aquestes. Aquest punt concret és definit per Baudrillard amb el nom d'hiperrealitat.

La hiperrealitat és l'estat en el que el *mapa* i el *territori*, la ficció i la realitat, el reflex i el seu objecte, perden la diferència que els atorgava sentit; es difuminen els conceptes. La hiperrealitat és la realitat del *simulacre*, i aquest és el nou espai, entorn o context en què viuen les persones; és la il·lusió permanent que sotmet els individus. Així, amb aquest joc de conceptes i a través d'una cita atribuïda a Ecclesiastes, és com Baudrillard (1983, p.1) *op. cit.* en el seu llibre *Simulations* escull descriure la naturalesa del simulacre:

El simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero.

A *Cultura y simulacro*, Baudrillard (1978)⁶¹ explora en profunditat el fenomen del simulacre en el que es troben les societats contemporànies, com a conseqüència de la mort de l'objecte per part del seu reflex. Segons l'anàlisi de *Cultura y simulacro*

⁵⁹ Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York City: Semiotext(e).

⁶⁰ Borges, J. L. (2005). *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

⁶¹ Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

(Baudrillard, 1978) *ibid.* del web Razón y Palabra (Ruiz Uribe, 2016)⁶², l'autor francès anuncia que amb la mort de l'objecte -després de la desaparició de la realitat- desapareixen els subjectes. En aquest sentit no hi ha una realitat de l'individu que pugui ser estudiada i, en conseqüència, la seva identitat deixa de tenir el mateix valor que en un principi tenia el mapa pel territori.

Davant la superació de la *representació* per sobre d'allò *representat*, quin sentit té comprendre la identitat d'una persona -comprendre a la persona-, si no és a través del seu jo, de la seva autoavaluació, autocomprensió i autoconsciència? Quin sentit té entendre el territori si no és a través de la seva expressió? En la postmodernitat la identitat es deixa de veure com a model estable que s'assigna i s'adquireix, per pensar-se com una narració inestable que canvia; una dialèctica entre allò representat (la seva pròpia expressió) i la seva representació (el reflex o l'expressió d'allò percebut).

La identitat entesa com una ficció complexa, que no cab en la dicotomia paraula-concepte de Deleuze, estronca la universalitat del significat de les paraules. D'aquesta manera és complicat en l'època líquida, seguir creient en la força del lligam que ha existit entre les paraules-etiquetes i les persones; seguir creient que en la paraula s'hi troba la realitat de la persona i no en la narració constant de la seva expressió -la seva consciència i gestió de la realitat-.

El mapa, com un símbol de dominació per sobre del territori ha perdut l'interès. De la mateixa manera que l'han perdut els projectes moderns que pretenien explicar, classificar i solucionar el món a través d'una única veritat en la raó i no a través de cada ficció. Quina ambició la dels cartògrafs de redibuixar amb la seva ciència el territori; crear un abstracte per donar-li el sentit desitjat en comptes de comprendre'l observant-lo des de la seva naturalesa.

⁶² Ruiz Uribe, M. N. (7 / Juliol / 2016). *Razón y palabra*. Recollit de www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/33_Ruiz_M75.pdf

3.2.3. Notes a la crisi identitària en la postmodernitat

3.2.3.1. *Sobre la postmodernitat*

Arribat a aquest punt, la postmodernitat ha adoptat un sentit hol·lístic, es tracta d'un conglomerat entre les noves maneres d'entendre el món en discussió -el pensament contemporani- i els successos -moment històric o temporal present- que dinamitzen les noves visions del món.

Precisament, l'argument amb què es justifica la postmodernitat -o la mutació de la modernitat- és el nou estat de consciència que té la humanitat sobre el seu present: el fet d'observar que aquest està reglat per unes dinàmiques o premisses diferents als d'una època anterior. Tanmateix no hi ha consens entre autors sobre aquest fet ni provació d'un trencament amb la modernitat tal com s'ha vist que assegurava Toynbee (1935) *op. cit.* en la seva obra anteriorment citada.

En aquest sentit, una de les sospites que podríem mantenir és la de si realment s'ha traspassat completament la modernitat o si estem en una etapa tardana d'aquesta, senzillament caracteritzada per una desil·lusió del projecte de la il·lustració. Una posició que s'adequaria -encara que amb matisos- a la crítica de Habermas que apunta Hal Foster (Habermas, Baudrillard, & Said, 1985)⁶³ en el pròleg del llibre *La posmodernidad* que recull textos significatius sobre la postmodernitat. D'aquesta manera no es parlaria d'una etapa històrica posterior, sinó de la suposició de no haver abandonat mai l'etapa de la modernitat però amb el modificant de l'experiència: del reconeixement i presa de consciència sobre l'existència de problemàtiques inherents en el projecte modern (com ho són els metarelats o la certesa de la veritat en la raó).

Aquesta crítica revela una de les problemàtiques importants de la postmodernitat, una crítica a la falta de perspectiva i distància del moment. En aquest sentit el pensament postmodern pretendria donar nom a un període històric des del seu present, és a dir sense la perspectiva temporal que implica un estudi històric. En un acte

⁶³ Habermas, J., Baudrillard, J., & Said, E. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

d'autodefinició, la postmodernitat es podria entendre com la presa de consciència de la modernitat.

Tanmateix, la presència de contradiccions dins el pensament postmodern i la discussió d'aquest amb els arguments que el neguen, manifesten precisament la necessitat d'entendre i definir aquest present: la necessitat d'atorgar-li un concepte que l'identifiqui per tal de comprendre'l -i comprendre'l per resoldre'n la seva identitat-. El concepte de postmodernitat pot ser entès com el nom transitori que s'ha atorgat a totes aquestes sospites i preguntes, al debat del present; un nom transitori que respon a la necessitat de reconèixer el què som quan som conscients d'un nou estat del que no es té la certesa de les respostes. L'estat d'incertesa i de dubte de conèixer la insostenibilitat de la veritat.

3.2.3.2. *Sobre l'individu*

Davant de tot aquest llistat de problemàtiques, disposades entre elles com un joc d'efecte domino, el concepte de postmodernitat apareix com la solució a la necessitat d'anomenar aquest nou estat. Un estat en què totes i cadascuna de les problemàtiques convergeixen en un espai comú. Tot allò que ha de ser replantejat i modelat en funció d'aquest nou context passa per l'individu i per veure com es replanteja el seu sentit en aquest estat, les seves noves posicions en el mapa de relacions. La postmodernitat ha repercutit a les identitats en la mesura d'un gran canvi en la forma com es desenvolupa una persona alhora de relacionar-se amb la realitat.

El concepte de postmodernitat entranya un debat que impregna tots els àmbits de l'activitat humana i estableix dialèctiques entre ells; un debat interdisciplinari que de fet sembla obsessionat en difuminar la separació i classificació -a eliminar els mètodes i sistemes entesos com a instruments de la veritat- o si més no, a manifestar la complexitat de les relacions (entre conceptes, entre tipologies d'activitat -si és que n'hi ha-, entre persones) i la seva dependència a les interpretacions.

En aquesta línia, semblaria que el problema més significatiu que manifesta la postmodernitat és el de la identitat. En tant que replantejament de la història, del

pensament, del llenguatge o la comunicació, la discussió postmoderna és un qüestionament de la condició humana i a la forma en què s'hi han d'apropar els intents i mètodes de coneixement. Una crisi de la consciència de la condició humana perquè per sobre de tot és una crisi de la convenció o la manera consensuada d'entendre i interactuar amb la realitat alhora de satisfer el problema -encara no resolt- de la identitat i el seu rol en l'entorn.

La societat es troba amb un seguit de reptes que es projecten a l'individu en forma d'un conglomerat de múltiples narracions i visions que generen la supremacia de la subjectivitat. La diferència, en aquest mapa de joc, té la funció de la definició. Entendre la diferència, i acceptar les discussions en les contradiccions que genera la multiplicitat de mirades és imprescindible per comprendre i gestionar la fragmentació de la realitat.

En aquest sentit la tensió de l'individu amb l'entorn configura una línia de contrast que defineix els dos espais, les dues parts; la identitat de l'individu es veu sotmesa als atributs i elements que els diferencien. En aquest procés, l'activitat dels individus és la resposta o el reflex d'aquests atributs i elements davant la tensió. Així, la manera subjectiva, particular i exclusivament singular de l'individu per gestionar l'entorn -de veure la realitat- es revela com un indicador de la diferència i un mecanisme de construcció de la identitat molt important; un mecanisme d'autoidentificació que absorbeix tota l'atenció en aquest context de la postmodernitat en què la subjectivitat sembla que té tota i l'última paraula.

4. METODOLOGIA

4.1. Caracterització de la investigació

El títol de la investigació manifesta de per si la intenció d'obtenir conclusions d'un cas particular -el de Jed Martin- per comprendre la condició de l'artista contemporani. No pas amb l'ambició d'identificar un model estàndard i comú inevitablement compartint per tot aquell que vulgui o hagi de ser anomenat artista, sinó amb l'objectiu de trobar les problemàtiques i les preocupacions concretes que sorgeixen en un individu sotmès al concepte i categoria d'artista.

El plantejament de la part pràctica del treball s'ha concretat al finalitzar l'exploració dels recursos teòrics que han estudiat a l'artista contemporani i la naturalesa de les identitats des de la mirada postmoderna; ha estat així per poder respondre millor a les problemàtiques identificades durant el treball teòric. D'aquesta manera, a partir de les conclusions sobre ficció i realitat, sobre la posició en crisi de les identitats en la contemporaneïtat, de la resignificació d'aquestes i la comprensió de les dinàmiques dels individus en la postmodernitat, s'ha vist adient situar el punt de mira sobre una sola persona sotmesa a l'etiqueta o condició d'artista.

En la postmodernitat, la identitat és el conjunt de ficcions que es troben de camí entre la performació de l'individu en societat (la consciència i l'expressió d'allò representat) i la resposta de l'entorn (representació o reflex d'allò representat). La identitat com a discursos en dialèctica -de l'individu i del seu entorn- comporta un espai de reconeixement per part d'ambdós. Aquest xoc es gestiona des de cada part, des de l'autoconsciència de l'individu i des de la de l'entorn. Així sorgeix la importància, en aquest treball, de comprendre les subjectivitats; per comprendre una part fonamental de la ficció de la identitat.

La investigació proposa comprendre un primer estadi d'aquesta narració resultant -del concepte d'artista- a través de l'estudi de la subjectivitat de la persona identificada com artista; en aquest cas Jed Martin. El centre d'atenció de la investigació doncs, n'és

la seva mirada, la seva consciència sobre la seva persona, sobre el seu jo i el seu entorn. Posar l'atenció en la seva mirada és conseqüència de la importància de l'alteritat en la postmodernitat; la importància d'entendre les singularitats des de la seva diferència; tal com s'ha analitzat anteriorment en l'estudi del llibre de Lyotard (1988) *op. cit.*

És per aquest motiu que l'estudi no fa un judici ni un anàlisi extern de com es mou l'artista en societat, de la seva gestió de l'entorn. No es tracta de crear una narració històrica o biogràfica dels successos de l'artista per definir la seva identitat. Tampoc per tant, no es posa en el punt de mira la subjectivitat de l'entorn ni la seva resposta davant l'existència de l'artista; encara que aquesta opció es revela en aquest treball com una de les noves vies d'investigació que han de complementar l'estudi de la ficció identitària. Aquí, es tracta d'escoltar la seva veu com a expressió i essència de la seva identitat; una idea que remet a l'anàlisi de la relació mapa-territori de Baudrillard (1983) *op. cit.* estudiada en l'apartat corresponent "La relació mapa i territori per als subjectes". Qui aporta informació més essencial sobre una persona, que ell mateix?

La particularitat més rellevant de la part pràctica de l'estudi sobre la identitat de l'artista contemporani és el fet que la persona escollida per manifestar les problemàtiques de la idea d'artista, és ficció. Jed Martin és el personatge protagonista de l'obra literària de Michel Houellebecq (2013)⁶⁴ *op. cit., El mapa i el territori.*

Aquesta investigació, per tant, transcórrer en la limitació de la ficció que ha creat Michel Houellebecq en el seu llibre. Així, es treballa dins d'una convenció, de la mateixa manera com si es fes un estudi sobre qualsevol personatge dins un altre tipus de ficció com la de les series televisives. La particularitat d'aquests estudis rau en equiparar la narració fictícia de les identitats -enteses tal com hem observat en la part teòrica sobre postmodernitat del treball- a una identitat fictícia emplaçada dins una ficció literària. L'aposta i premissa bàsica d'aquesta part, recolzant-se en la relació ficció-realitat identificada en la postmodernitat, es basa en esborrar la separació entre

⁶⁴ Houellebecq, M. (2013). *El mapa i el territori*. Barcelona: Empúries Anagrama.

la convenció literària i la convenció de la realitat entenent que són, al capdavant, una mateixa convenció.

Aquesta equiparació entre l'artista personatge i l'artista que existeix físicament, és possible en tant que l'obra que ha estat seleccionada per exercir de context, *El mapa i el territori* (Houellebecq, 2013) *ibid.*, és una narració molt complexa que recrea i retrata les particularitats i naturalesa de la societat contemporània. Tot i ser ficció és versemblant i equiparable a un context postmodern. Una qualitat que Javier Cercas -entrevistat per Jordi Galves (2016)⁶⁵- anomena veritat literària; fenomen pel qual la ficció permet arribar a una veritat diferent i que explica la naturalesa de la relació entre realitat i ficció.

Així, les relacions que es poden establir dins la novel·la són susceptibles de succeir; i en tant que mirall de la societat actual -amb no més permissivitats i distàncies de la realitat que les que es poden generar en qualsevol altra mirada o anàlisi de la societat actual, sigui novel·la o estudi científic- permeten obtenir més informació i de manera diferent sobre les persones sotmeses a la categoria d'artista.

CARACTERITZACIÓ DE LA INVESTIGACIÓ		
Segons finalitat	Bàsica	<p>La investigació no té cap intenció de posar solució a les problemàtiques identificades en els antecedents i en l'estudi de la identitat en la postmodernitat, sinó plantejar-los i exposar-los a la figura de Jed Martin.</p> <p>Tampoc aplicar les conclusions per aportar recomanacions sobre la correcta o no utilització del concepte d'artista. En tant que l'objectiu és assolir un millor coneixement de</p>

⁶⁵ Galves, J. (23 / 07 / 2016). *Entrevista a Javier Cercas*. Recollit de Un dia en les carreres: www.undiaenlescarreres.blogspot.com/2012/05/javier-cercas-qui-creu-que-te-la.html

		<p>l'objecte d'estudi (observant, manifestant i explicant allò que es ceneix als problemes de la identitat de l'artista contemporani i contraposant-ho al cas particular de Jed Martin), aquesta investigació és de tipus bàsica.</p> <p>Unes intencions que es corresponen i estan en la línia de la posició del teòric alemany Luhmann sobre l'estudi d'un entorn social, que segons Zamorano Farías i Rogel-Salazar (2013, p.972)⁶⁶, li interessa "observar i descriure" la manera com opera l'entorn; les seves operacions "que el distingeixen i el constitueixen", i com aquestes "romanen o canvien, però sense buscar solucions o prediccions apriorístiques en lo immediat, orientades a controlar i/o intervenir les pràctiques socials". Aquí, l'estudi limita l'interès a una de les parts d'aquest entorn, l'artista.</p> <p>La investigació compleix la funció d'observar la subjectivitat i consciència de Jed Martin; base a partir de la qual l'artista pot operar en un entorn. No hi ha per tant un estudi de com aquest gestiona l'entorn, ja que aquest seria un pas posterior.</p>
Segons abast temporal	Longitudinal Retrospectiva	La investigació és de caràcter longitudinal perquè l'anàlisi que es fa, s'estén al llarg d'una successió de moments temporals. I és retrospectiva en tant que l'aproximació a la persona de Jed Martin es realitza a partir de les observacions que ell ha generat dins la novel·la al llarg de la seva vida.

⁶⁶ Zamorano Farías, R., & Rogel-Salazar, R. (2013). El dispositivo de poder como medio de comunicación: Foucault - Luhmann. *Política y Sociedad*, 50(3), 959-980.

		<p>El material que s'observarà haurà estat generat en un marge de temps des de qualsevol moment passat fins a un punt posterior del passat. Unes observacions que queden retratades en la narració de la novel·la a les que s'hi accedeix i s'analitzen a posteriori de la seva realització.</p>
Segons Profunditat	Exploradora	<p>El caràcter explorador de la investigació fa referència a la intenció d'identificar noves problemàtiques -a través de la subjectivitat de Jed Martin- respecte la tensió amb la condició d'artista que sembla que l'identifica. Així, respon a l'objectiu d'assolir una major comprensió del concepte d'identitat i d'artista (plantejat en els antecedents) a través d'un cas particular. No es parteix de cap hipòtesi amb la qual desenvolupar una investigació descriptiva o explicativa, es pretén explorar problemàtiques que revelin possibles variables de construcció de la identitat de l'artista.</p>
Tipus de fonts	Mixtes (primàries i secundàries)	<p>La font principal de material és primària perquè les dades que facilita no han estat tractades ni processades amb anterioritat. Així, les observacions recollides no han patit cap reinterpretació i són utilitzades aquí tal qual han estat realitzades. Tot plegat sota la convenció del personatge com a responsable de la seva subjectivitat i opinió, de manera que les observacions de Jed Martin, recollides en el suport de la novel·la de Houellebecq, són reproduïdes de manera autèntica i sense modificacions. Tal com si les facilités directament a la investigació, el mateix Jed Martin. Tanmateix es recorrerà a fonts d'informació secundària, no sobre l'artista Jed Martin, sinó que es tractaran de recursos amb els que es podrà complementar</p>

		el coneixement de les problemàtiques exposades i projectades en Jed Martin.
Segons el caràcter	Qualitativa	L'estudi és de caràcter qualitatiu en tant que consisteix en un anàlisi de contingut de fonts primàries. Aquest aspecte de la investigació està més àmpliament explicat a l'apartat següent "Disseny o tècnica d'observació".
Naturalesa	Empírica i documental	<p>L'estudi analitzarà les identitats en base al criteri de processament de la informació definit, usant un tipus d'informació concreta: com que la investigació es centra en la subjectivitat i les observacions de Jed Martin que afecten les problemàtiques relacionades amb la construcció de la seva identitat, l'estudi es considera de naturalesa empírica; es tracta d'un material, el que s'analitza, d'experiència directe i no manipulat. En cap cas utilitzarem documentació en qualitat de recepció i anàlisi externa de la identitat (autors que han escrit sobre Jed Martin), perquè desviaria l'observació d'aquesta.</p> <p>Tanmateix es pot considerar també documental perquè tot aquest material està presentat en forma escrita. Aquí, a més a més, s'hi sumen les fonts secundàries, tots aquells recursos documentals que han de complementar i apuntalar l'anàlisi de la font primària.</p>

4.2. Població i mostra

La definició de la població i la selecció de la mostra responen als objectius de la investigació i a les necessitats de l'estudi que s'han anat revelant en tota la part teòrica. La importància que es manifesta en el pensament postmodern sobre la subjectivitat i la multiplicitat de mirades, ha marcat l'interès d'aquest estudi en comprendre una mirada particular per revelar característiques de la identitat de l'artista contemporani.

Tenint en compte el títol de la investigació, la potencial població que es definia davant l'estudi de la identitat de l'artista contemporani era molt àmplia. L'estudi parteix de l'operativització de l'artista que proposava l'estudi *How to identify artists? Defining the population for "status-of-the-artist" studies* de Kartunnen (1998) *op. cit.* (observat als antecedents), per acotar un criteri que faciliti la tria de la mostra. Una gran quantitat d'individus podien ser objecte de l'estudi en aquesta part pràctica, en tant que complien en la majoria dels vuit criteris més usats per a la selecció d'una mostra. Tanmateix la direcció que ha anat prenent la investigació ha assenyalat el caràcter que ha de tenir la mostra.

No hi ha cap interès en extrapolar o extreure conclusions representatives d'una població, sinó il·lustrar les dinàmiques i problemàtiques en què es troba algú reconegut sota la condició d'artista; entendre més bé el funcionament de la identitat referent als artistes contemporanis; és així que la mostra és no probabilística. I és de subtipus estratègica perquè Jed Martin permet abordar la seva subjectivitat plenament en tant que es pot accedir a les seves observacions sense que hagin estat processades.

Com que els factors *temporal* (el fet que siguin contemporanis) i *identitat* (el fet que es corresponguin amb el que s'ha identificat com a artistes en els antecedents) són els paràmetres importants de la investigació, la mostra ha de ser el màxim d'indiferent a factors com la procedència geogràfica, la disciplina artística, el corrent artístic o l'edat. El requisit és que l'individu seleccionat, i per tant la seva identitat, estiguin subjectes a les regles de la contemporaneïtat.

El marc contextual d'investigació que ofereix la realitat creada dins l'obra literària de *El mapa i el territori* (Houellebecq, 2013) *op. cit.* respon a aquesta necessitat de la contemporaneïtat. Dins aquesta convenció, Jed Martin es troba en una realitat versemblant, en una veritat literària fidel al panorama artístic actual, i en tant que compleix els vuit criteris de Karttunen (1998) *op. cit.* (que assenyalen qui es pot entendre com artista i qui no, i que tanmateix es posaran a prova en l'estudi), es presenta com una mostra totalment adient per el treball. Cal notificar que l'ús de l'operativització de la paraula artista, respon bàsicament a la necessitat de definir una mostra que pugui posar a prova la definició de la identitat d'artista (i també en cert sentit a l'operativització). Perquè tal com s'ha vist en els antecedents, el fet d'operativitzar és resultat de la concepció social de la idea d'artista, però a la vegada, el fet de definir una identitat, un rol o una condició pot ser en si mateix una operativització.

4.3. Disseny o tècnica d'observació

Descriure i analitzar la tensió de la relació entre la realitat de Jed Martin i la ficció del concepte artista és el recurs escollit per abordar el problema de la comprensió d'identitats en el marc de la postmodernitat que representa l'estudi de l'artista contemporani. Es tracta de posar a prova i qüestionar la naturalesa -l'autenticitat, l'actualitat, les problemàtiques- de l'etiqueta d'artista a través de l'observació de la correspondència de Jed Martin en aquesta condició. Qüestionar la capacitat del concepte per representar la identitat de Jed Martin.

Tenint en comte la part teòrica del treball en la que s'ha aprofundit en la idea del subjecte, de l'individu i de les identitats en la postmodernitat, s'ha trobat especialment important el vuitè dels criteris proposats per Karttunen (1998) *op. cit.*: "La subjectiva autoavaluació de ser un artista". En tant que s'ha sospitat en la part teòrica d'un cert paper del reconeixement de l'individu-artista des de totes les parts de l'entorn (o la societat) per a l'existència d'aquesta condició d'artista, quin pes té la part del propi reconeixement (l'autoavaluació) en aquesta condició (si és que t'autoreconeixes) per a la identitat d'un mateix?

El disseny del procediment per realitzar la part pràctica i analitzar la informació de què es disposa, es basa en la proposta de Bordieu que s'ha observat en la part teòrica del treball. En la línia de Pierre Bordieu (2010) *op. cit.* a *El sentido social del gusto*, per comprendre la tensió entre el concepte d'artista i la persona, és molt important cedir la paraula als que estan implicats en el camp de l'art; perquè si és dins les lògiques de l'art (i per tant dels que les creen) que es posa en joc i es defineix a l'activitat i al seu creador, qui millor per escoltar? Una idea que també recorda a la reflexió sobre la relació mapa-territori. La investigació doncs, pretén estudiar a Jed Martin des de la seva naturalesa, des de l'observació i comprensió de la seva mirada. L'objectiu d'aquest mètode és permetre revelar les problemàtiques de la naturalesa del concepte d'artista des de dins del camp de l'art; revelar-lo a través de la visió de l'individu que posa nom a l'objecte d'estudi, l'artista.

Pel que fa als implicats en el camp de l'art, es podria pensar en figures que han sortit de la relació amb l'art com els crítics, els historiadors de l'art o els filòsofs de l'estètica, però és en l'artista (en tant que subjecte creador de l'obra d'art) a qui Bordieu li interessa situar el punt de mira. Són els crítics o historiadors de l'art els cartògrafs de l'artista? D'alguna manera es posiciona en la pregunta de si és l'artista, com a creador de l'art, el màxim responsable de la definició d'aquests dos conceptes. La seva proposta reivindica posar l'atenció en l'autodefinició, perquè considera que la idea d'artista -si és que hi ha alguna veritat dins la idea- està dins el joc del mateix art.

La via escollida per a la investigació doncs, és un estudi de les observacions de l'artista, per una banda sobre totes aquelles problemàtiques identificades en els antecedents i per altra banda sobre totes aquelles altres que manifesti el seu discurs, la seva veu. No es realitza doncs, un anàlisi de la mirada i la subjectivitat dels diferents actors de l'entorn. Les observacions i el pensament de Jed Martin són el material al que es recorrerà per avaluar la ficció de la identitat de l'artista. Així doncs, quan en la investigació es parla d'observar la seva mirada i la seva subjectivitat, es tracta del plantejament d'un estudi sobre la consciència de l'individu Jed Martin al fet de pertànyer a una categoria, una etiqueta, una condició, una ficció com la que conté la paraula artista. És doncs, un estudi pràctic de la identitat a través del concepte.

En aquest punt es planteja la qüestió de com accedir a la consciència, a la subjectivitat de la persona d'una manera autèntica i sense intermediaris que provoquin interferències. En aquest sentit, el marc de la investigació és una convenció que permet salvar la distància entre la mirada de l'individu i l'observador, en tant que la font principal d'informació conserva totes les observacions de Jed Martin intactes, tal com s'ha comentat a l'apartat corresponent a les fonts a "Caracterització de la investigació".

Aquestes observacions estan en format escrit i poden presentar dues formes diferents: per una banda, poden ser cites textuais de l'artista i per altra banda poden ser afirmacions del narrador -en tant que narrador omniscient- sobre l'opinió i la subjectivitat de Jed Martin. Un contingut -el del narrador omniscient- que no té el mateix caràcter que el dels personatges de l'entorn de Jed Martin -siguin amics, entorn

familiar, entorn professional...), cal separar la naturalesa i funcions de la veu -o narració- de la novel·la, de les veus dels personatges, encara que tots formin part de la ficció.

Pel que fa a la selecció del contingut a analitzar, després de ser observat i considerat de manera completa, no es realitzarà un anàlisi del total d'aquest material escrit que correspongui a Jed Martin, sinó només d'aquells fragments més significatius, rellevants i que es considerin més útils per a l'estudi de la identitat de l'artista contemporani; en funció també de la magnitud i l'ambició que pot abordar aquest estudi. En aquest sentit doncs, l'obtenció i selecció de la informació està supeditada a les problemàtiques de la part teòrica que s'han assenyalat amb més insistència; i també a les novetats que pugui aportar Jed Martin i que no s'han pogut observar en la part teòrica del treball.

Per poder realitzar l'anàlisi del contingut, es parteix de la cerca documental que s'ha realitzat durant la part teòrica per establir un marc de referència per l'estudi. Addicionalment i a fi de aportar més valor a l'anàlisi es farà referència fonts externes, altres estudis fora de la ficció per contrastar i millorar la comprensió de la mirada de Jed Martin. En cap cas però, no es realitzarà cap estudi literari sobre l'autor ni sobre la novel·la.

La naturalesa de la font d'informació que es sotmet a anàlisi, la font primària de *El mapa i el territori* (Houellebecq, 2013) *op. cit.*, determina el caràcter de la tècnica d'observació i de processament de dades adient. En aquest cas doncs, la part pràctica de l'estudi, tal com s'ha vist, consisteix en un anàlisi del contingut de les observacions i pensaments que realitza Jed Martin a la novel·la. Així, segons les tècniques d'observació es tracta d'una investigació qualitativa, ja que l'anàlisi de contingut -eina característica d'aquest tipus d'estudi- és la tècnica escollida. Una eina que respon al caràcter explorador, flexible, no representatiu (encara que il·lustratiu) i no quantificable de la metodologia constructivista; la metodologia de processament de dades que s'ha considerat més adient per a la comprensió de les identitats contemporànies de l'artista.

5. ANÀLISI I RESULTATS

5.1. La realitat dins *El mapa i el territori*

En tant que aquí no ocupa un estudi crític-literari del llibre *El mapa i el territori* de Michel Houellebecq (2013) *ibid.* (d'ara en endavant *MT*, així com en les cites textuais per ubicar el fragment de text), no és adient desenvolupar un anàlisi sobre la totalitat de la realitat ficcionada. Així de la mateixa manera que no s'utilitza la veu de Houellebecq narrador per analitzar la seva figura com escriptor, tampoc s'analitza el context social que retrata en la seva novel·la.

Tanmateix, si que s'ha hagut de tenir en compte per poder seleccionar l'obra literària de l'estudi. El context social postmodern recreat dins la narració de la novel·la correspon a una variable de control, que cal tenir en comte, però que no és la variable que s'estudia. En aquest sentit, és una condició indispensable perquè la mostra del treball -l'artista observat- ha de ser contemporània, però no estem analitzant en si mateix el caràcter postmodern de l'entorn de la novel·la.

D'aquí en surten el que són les úniques observacions crítiques sobre *MT* com a llibre, i les úniques referències externes a l'estudi sobre la persona de Jed Martin -que no provinguin de les pròpies aportacions de l'artista-. Una base que permet establir la convenció a partir de la qual es pot continuar amb l'estudi de la identitat de l'artista contemporani, aquesta vegada a través del cas de Jed Martin.

Sobre el caràcter postmodern del context que s'estableix dins la novel·la, cal dir que s'ha considerat vàlid per a l'estudi, en tant que es tracta d'una gran descripció de la societat i la cultura contemporània; mèrit recolzat i que es demostra en el conjunt de la seva obra. Aquesta obra ha estat escollida font de l'estudi doncs, precisament per la simulació de la realitat -puntualment contemporània- creada dins l'obra literària, que ofereix un interessantíssim marc d'estudi.

Segons la ressenya en la revista digital de JotDown (Bilbao, 2016)⁶⁷, "*El mapa y el territorio* es una estupenda novela" que "contiene esas divagaciones ensayísticas sobre política, sociología y ciencia tan características" de Michel Houellebecq. La pàgina del web de l'Editorial Anagrama (2016)⁶⁸ dedicada al llibre, recull la crítica que va escriure Robert Saladrigas en què assenyala que "la novela ha abordado desde puntos de vista críticos las relaciones de familia, el amor, las perversidades del capitalismo salvaje, su influencia en el arte contemporáneo y hasta qué punto coarta la libertad del artista".

Per la seva banda, la crítica de Melcior Comes (2011, p.34-35)⁶⁹ al *Presència* número 2069 observa que l'obra de Michel Houellebecq és un "retrat de vida contemporània en la França de principis del segle XXI", i afegeix que "aquesta mirada busca definir la nostra societat de consum" entre d'altres aspectes rellevants. Comes (2011, p.34-35) *ibid.*, destaca també sobre la novel·la les seves "pàgines commovedores, plenes d'intel·ligència," que són especialment importants "quan els personatges dialoguen i expressen les seves teories sobre el món".

A mode d'introducció per situar la narració, la realitat de Jed Martin i el criteri del discurs que s'ha seguit durant l'anàlisi de la seva mirada, les següents referències poden ser d'utilitat per ubicar la investigació si no s'ha llegit el llibre. En primer lloc el mateix Comes (2011, p.34-35) *ibid.* proporciona la següent lectura del llibre:

Aquesta novel·la ens immergeix en la vida d'un artista contemporani, Jed Martin, i ho fa des d'un particular punt de vista. El narrador [...] ens descriu la vida, els èxits i els desencisos d'aquest creador que arriba a l'èxit mundial –i a vendre els seus quadres per molts milions d'euros– després d'haver trobat una manera particular d'observar les coses.

⁶⁷ Bilbao, J. (13 / Juliol / 2016). *El mapa y el territorio*. Recollit de Jot Down: <http://www.jotdown.es/2011/07/el-mapa-y-el-territorio/>

⁶⁸ Anagrama. (13 / Juliol / 2016). *El mapa y el territorio*. Recollit de Editorial Anagrama: http://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/el-mapa-y-el-territorio/9788433975683/PN_783

⁶⁹ Comes, M. (21-27 / Octubre / 2011). El treball humà. *Presència*, p. 34-35.

Per acabar i insistint amb la importància que els lectors del llibre atorguen a la mirada particular dels personatges, aquesta és la informació que es facilita a la contraportada de *MT*, en l'edició en què s'ha treballat, d'Empúries Anagrama de l'any 2013:

Si Jed Martin us hagués d'explicar la història que protagonitza, segurament començaria amb l'episodi de l'escalfador espatllat un 15 de desembre. O potser us parlaria del seu pare, un arquitecte reconegut amb qui passa moltes vigílies de Nadal. Us parlaria, per descomptat, de l'Olga, una russa molt bonica que va conèixer al principi de la seva carrera artística, durant la primera exposició de les seves fotografies basades en mapes de carreteres Michelin. Tot plegat molt abans que l'èxit mundial, arran d'uns retrats fotogràfics de personalitats famoses, sacsegés la seva vida. L'art, els diners, l'amor, la relació amb el pare, la mort, la feina i la França convertida en paradís turístic són alguns dels temes d'aquesta novel·la, decididament clàssica i obertament moderna.

5.1.1. La veu de Michel Houellebecq, narrador omniscient

En aquesta obra s'ha de diferenciar entre dues veus de Michel Houellebecq. Per una banda es troba la veu de Michel com a narrador omniscient de la novel·la que es correspon amb aquella veu que ha configurat la totalitat de la narració. Per altra banda es troba la veu de Michel Houellebecq personatge, en tant que l'autor s'ha inclòs en la seva obra com un coprotagonista.

Aquesta segona veu s'ha de comprendre com una ficcionalització de la seva persona i per tant allò que digui o faci el personatge no es pot atribuir a l'autor -encara que porti el nom de l'autor- pel simple fet que enlloc s'assenyala el contrari. De fet, el mateix autor s'ocupa de d'aclarir-ho en la nota final d'agraïments (*MT*, p.351) on apunta que "en definitiva, [...] ens trobem en el marc d'una obra de ficció" i per tant "només són responsables de les opinions expressades els personatges que les formulen".

En tant que habita dins la ficció, la seva veu com a narrador no es pot confondre amb la veu de l'autor. Tanmateix, la condició de narrador ofereix a aquesta veu la capacitat de transmetre les opinions de pensaments de Jed Martin d'una manera pura, encara

que la forma en què sigui escrit no sigui directe, és a dir, que reproduïxi exactament el pensament de l'artista. Així, la veu del narrador és un suport d'informació que té més a veure amb la ficció completa de la novel·la i de la convenció, que no amb un actor que s'hagi de considerar extern o de l'entorn de Jed Martin. Aquesta veu no és un actor del seu mapa de relacions.

Aquest llibre ofereix informació sobre la identitat de Jed Martin a través de totes aquelles puntualitzacions que realitza la veu de Houellebecq com a narrador omnipresent. Observacions que no són directes o textuais talment com si les hagués dit l'artista, però que per la posició de narrador es poden entendre com a autèntiques i vàlides. Per altra banda, el narrador també proporciona la veu de Jed Martin a qui li atribueix explícitament diferents observacions. Tal com succeeix amb l'artista, el discurs del narrador també proporciona el mateix tipus d'informació però atribuït a l'entorn de Jed Martin. En conjunt, la veu de la narració ens ofereix una multiplicitat de veus que manifesten l'existència d'un mapa de relacions i revelen la posició de cada actor -així com la de Jed Martin- en aquest entorn.

La naturalesa d'aquesta veu, situa al lector, a l'observador del món en la mateixa qualitat d'omnipresència que el narrador. Se sap tot el que qualsevol actor de dins la ficció del llibre podria saber. Se sap tot de l'artista, tot allò que ha volgut o senzillament ha compartit en el suport de la novel·la. S'està dins la realitat de *MT*.

5.1.2. La veu de Jed Martin

L'única distància que pot separar la convenció de Jed Martin i la convenció de qualsevol altra artista n'és la seva corporeïtat. No es pot accedir al seu físic més que per la virtualitat que n'ofereix la veu de Michel Houellebecq narrador i per algunes observacions pròpies del mateix Jed Martin. Tanmateix la seva presència dins l'entorn creat en *MT*, està regit per les mateixes dinàmiques que un entorn físic. Jed Martin no és només una consciència.

Pel que fa als lectors però, la relació que es pot establir com a observadors de l'artista s'empara en el coneixement de la seva persona des de la desconexió o absència

física. Una relació, tanmateix, que no difereix gaire de les relacions que es poden establir també com observadors, amb altres persones que comparteixen la condició d'artistes i que són àmpliament conegudes. Aquesta virtualitat, d'alguna manera, converteix a Jed Martin en algú potencialment i veràçment accessible, comprensible.

Un dels avantatges de la investigació és que l'aproximació a Jed Martin es realitza sense cap coneixement previ de la persona amb l'excepció de la informació que pot donar sobre ell la contraportada del llibre. En aquest sentit no hi ha prejudicis sobre la seva imatge. L'anàlisi de la informació s'està realitzant a posteriori de la lectura del llibre una vegada es disposa de tota i l'única informació disponible per realitzar l'estudi.

Així, tot el material al que es pot accedir està recollit en aquest llibre i no hi ha cap mena de producció biogràfica sobre Jed Martin a la qual s'hagi pogut recórrer. En tot cas, les ressenyes de llibres que hi pugui haver (i que d'alguna manera aportarien material relacionat amb el món de Jed Martin) tampoc són d'interès, en tant que es tracta d'estudis més aviat literaris. A més a més, tampoc s'han trobat articles que realitzin una lectura centrada en la naturalesa de Jed Martin aïllant-se del llibre i del seu autor.

5.2. La subjectiva autoavaluació de ser un artista

5.2.1. Jed Martin i l'artista paraula

En una conferència organitzada per TED, el ponent David Chalmers (2014)⁷⁰ definia a la consciència com "la subjectiva experiència de la ment i del món". Tanmateix, i lluny de voler semblar que és un tema resolt, el filòsof especialitzat en aquesta temàtica d'estudi assenyalava la gran incògnita que representa encara la consciència. Per la seva banda, Ehrenreich (2011)⁷¹ afirmava que la consciència humana és la responsable de crear el subproducte de la realitat.

En un moment donat de la seva vida, Jed Martin exerciria un acte de consciència sobre la seva experiència en el món. Una mirada a tall conclusiu que denotaria un pes important de l'art i del seu entorn alhora d'explicar aquesta experiència:

Estava destruint mesos, més ben dit, anys de treball; tot i així, no va dubtar ni un segon. Molts anys més tard, quan es va fer famós -de fet, extremament famós i tot-, li preguntarien més d'una vegada sobre què significava, a parer seu, el fet de ser *artista*. No se li acudiria res d'interessant ni d'original tret d'una sola cosa, que consegüentment repetiria gairebé en cada entrevista: ser artista, al seu entendre, era, per damunt de tot, ser algú *sotmès*. (MT, p.88-89)

En la consciència de Jed Martin, s'hi amaga la seva mirada, la seva particular comprensió de la realitat, del seu entorn i de la condició a la qual l'ha sotmès la societat -i potser també ell-. Conseqüentment, en la seva veu conscient s'hi amaga la decisió, una posició automàtica del seu jo davant la situació de submissió observada. Tot allò que obviï i que esculli, es regirà per com ha observat i entès la realitat; la consciència com a eina de coneixement, com a eina de creació de realitat. Amélie

⁷⁰ Chalmers, D. (Març / 2014). *David Chalmers: How do you explain consciousness?* [Video file] Recollit de TED Ideas Worth Spreading: www.ted.com/talks/david_chalmers_how_do_you_explain_consciousness#t-69234

⁷¹ Ehrenreich, B. (2011). *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. Madrid: Turner.

Nothomb (2001, p.17)⁷² escrivia en el seu llibre *Metafísica dels tubs*, que "la mirada és una elecció. Aquell qui mira decideix de fixar l'esguard en una cosa i, per tant, exclou forçosament de la seva atenció la resta del seu camp de visió. En això la mirada, que és l'essència de la vida, és abans que res una negació."

Les observacions de Jed Martin configuren una vida, la mirada d'una vida que busca un sentit. Una mirada ambiciosa que tot i tenir diferents motivacions al llarg de la vida ha pres una direcció concreta, i observant-la -tal com apunta al narrador al llibre-, "n'hi pot haver prou amb uns segons, si no per decidir una vida, almenys per revelar el caràcter de la seva orientació principal" (MT, p.197). I quina orientació adopta Jed Martin per a la seva vida?

En una conversa amb el seu pare Jean-Pierre Martin després de finalitzar els estudis enfocats a les arts -i sota un vel de preocupació econòmica-, Jed Martin donava resposta per primera vegada a la qüestió. Una resposta, que no seria l'última i que cada vegada es respondria a ell mateix de manera més conscient. "Tens la intenció de continuar una carrera artística?" (MT, p.36) li preguntaria el pare. Jed Martin respondria que si.

En acceptar el seu projecte de vida sota el qualificatiu de carrera artística, Jed Martin accepta ser identificat i reconegut en la condició d'artista. Però quins significats pot adoptar el concepte d'artista al llarg d'una carrera professional? Per la resposta que ofereix al seu pare, Jed Martin inicia una carrera artística realitzant treballs de fotògraf per a dues agències especialitzades en fotografia gastronòmica i d'objectes. Un ofici que l'aproparia al camp de la publicitat però que li permetria limitar-se a l'execució fotogràfica, deixant el retoc d'imatges a les agències i estalviant-se els "diversos imperatius comercials o publicitaris" (MT, p.37) que requeriria. Als inicis, ser artista per Jed Martin, passava per guanyar-se la vida paral·lelament amb una professió propera a la naturalesa del material del món de l'art.

⁷² Nothomb, A. (2001). *Metafísica dels tubs*. Barcelona: Columna.

La segona vegada que respondria sobre la seva condició -sobre allò que era o seria de cares al món- ho faria davant Olga (la seva companya sentimental durant una temporada) el dia en què es coneixerien, en una exposició col·lectiva on hi participava Jed amb unes fotografies dels mapes de carreteres Michelin. "Vostè és l'artista?" (MT, p.53) li preguntaria Olga. Jed Martin respondria que sí. La tercera vegada que es posaria a prova davant la pregunta de *què ets*, seria la definitiva per salvar la distància que el separava de la condició d'artista, la seva professió com a fotògraf. Així, en un acte de decisió i posicionament, en un entorn format per persones de l'entorn artístic i sota la pressió d'aquest entorn, "finalment va deixar anar que sí, en cert sentit, es podia dir que era *artista*" (MT, p.63), més que no pas fotògraf.

Jed Martin, fa el pas de reconèixer-se a ell mateix plenament com artista i és significatiu que ho faci en la presència d'un entorn artístic; l'entorn que l'ha de legitimar a personar-se com artista. En aquest punt, es sotmet al criteri de dir qui és, en funció de la seva activitat; un punt a partir del qual construeix el seu discurs. Aquests discursos es desenvolupen a tots els àmbits de l'activitat humana. Precisament, la classificació i l'ordenació del món porta a la classificació de les persones segons diferents criteris; un d'aquests n'és segons l'activitat principal que desenvolupa. Tanmateix el llenguatge, l'eina de mesura del món, implica unes condicions sobre els discursos i les maneres d'entendre la realitat: encara que expressar el món a través de paraules i conceptes impliqui categoritzar-lo, estancar-lo i classificar-lo, també implica estar en constant contradicció i reescriptura.

En el capítol del programa *Amb Filosofia* (Manzano, 2016)⁷³ dedicat a la identitat, Fina Birulés -professora de filosofia de la universitat de Barcelona- observava la naturalesa narrativa de la identitat. Assenyalava que "som els diversos intents de dir-nos a través d'un relat" allò que som, i així "donar un fil de sentit a allò que hem fet i que hem patit" davant "les circumstàncies de la fortuna". I conclouia que "som una narració que

⁷³ Manzano, E. (12 / Març / 2016). Amb filosofia [Video file] Recollit de CCMA: www.ccma.cat/tv3/alacarta/amb-filosofia/la-identitat/video/4362390/

periòdicament hem de revisar. És a dir, no tenim una identitat fixa sinó una identitat fortament inestable."

La identitat com una narració subjectiva, com una eina de comunicació per acostar mirades i produir el màxim de comprensió, és inestable i canviant. La consciència i posició de Jed Martin sobre la figura de l'artista, s'escriu i es manifesta en la dialèctica establerta amb el seu món, el seu entorn. Una conversa que deixarà un cúmul de discussions i narracions al llarg de la vida, i que construirà el conglomerat d'aquesta identitat. Per a Jed Martin, aquest cúmul no s'acabarà d'escapar mai de la paraula artista.

La consciència, la mirada, la veu de Jed Martin sobre el món és el seu motor bàsic de gestió de l'entorn. El seu discurs o la seva manera de comprendre el món passa per l'esquema de continguts, d'opinions que es fa un mateix -ell mateix- a partir d'un criteri personal, construït i que s'estén i es reproduceix en totes les relacions; indiferentment del tipus de relacions i del tipus d'activitat -inclòs l'art- que caracteritza, regeix o justifica aquestes relacions.

Recordant Nietzsche -i la seva teoria de que la voluntat de coneixement és en realitat voluntat de poder, comentada per Oleza (1996) *op. cit.* en la part teòrica- es pot entendre que la consciència de Jed Martin revela una gestió de poder -i d'alguna manera també una moralitat-. La seva mirada, la seva veu, el seu discurs manifesten que existeix una gestió de les seves capacitats d'influir sobre les connexions de la seva xarxa de relacions i sobre la manera en què ell ha de ser comprès. Un poder que, en tant que una acció, s'exerceix sobre la seva identitat.

Per a Jed Martin, tota la societat i per tant el seu entorn, d'alguna manera són partícips de la definició de la condició i concepte d'artista. Sembla que el conjunt (la societat, els mitjans de comunicació, els consumidors o els crítics) assenyalen qui compleix amb la categoria d'artista; qui és artista. Davant la importància de la consciència de l'entorn sobre el concepte -com a reconeixadors d'artistes- es manifesta la importància de la consciència de la persona sobre l'entorn i sobre ella mateixa. Això vol dir, la concepció de la condició d'artista o el reconeixement de la identitat per part de Jed Martin; és a

dir, la seva posició davant la tensió que existeix entre ser reconegut amb una identitat -en aquest cas com artista- i el fet d'acceptar-ho o no. Davant d'això quina és la proposta de Jed Martin? Quina narració i quina identitat defensa en aquesta discussió davant l'entorn sobre el què s'és en el món?

Aquesta pregunta retorna la investigació en aquell acte de consciència que exerciria Jed Martin en el que reflexionaria sobre la idea de submissió. Després d'observar en repetides ocasions l'acceptació de Jed davant la categoria artista, es reformula la pregunta. Davant d'aquests fets, qui sotmet realment a Jed Martin sota la condició d'artista?

Com a actors principals de la submissió hi ha l'entorn, però cal tenir en compte que ell també forma part d'aquest mapa de relacions; no n'és aliè i d'alguna manera accepta formar-ne part. Així està sotmès a la pressió de l'entorn però també a la seva pròpia pressió; està subordinat a l'assignació de funcions i responsabilitats per part de l'entorn i a les pròpies assignacions, aspiracions i ambicions; està supeditat al reconeixement de l'entorn i al seu propi reconeixement.

Quan Jed Martin pren consciència que ser artista per ell significa per sobre de tot ser algú sotmès, és conscient que aquest estat va més enllà del seu entorn i implica la seva persona i la naturalesa inevitable de les seves ambicions. Així, i pensant molt més enllà l'entorn, identificava la problemàtica de fons que hi ha en la condició d'artista; una problemàtica que per sobre de tot significava estar:

Sotmès a missatges misteriosos, imprevisibles, que s'havien de qualificar, a falta de res millor i en absència de tota creença religiosa, *d'intuïcions*; missatges que s'imposaven d'una manera imperiosa, categòrica, sense permetre cap possibilitat de sostreure-s'hi, si no era perdent tota noció d'integritat i tot respecte per a un mateix. (MT, p.89)

La naturalesa del sofriment de Jed Martin com artista passa per una descripció d'allò que el mou a ser un subjecte creador, i que amb l'afany de comprendre i controlar aquest impuls -en el fons encara inexplicable i diferent per a cada persona-, s'ha resolt sota la paraula *art*. Un concepte associat al seu estat, que d'alguna manera el portaria

a ser identificat i classificat sota la qualitat d'artista, amb el seu consentiment i acceptació d'aquesta categoria social. Com si aquesta paraula tingués la capacitat i el dret de reunir totes aquelles persones motivades per quelcom fora del normal, que acceptessin l'oferiment social de dir-se artista.

Aquesta descripció de submissió, no és sinó l'explicació d'una necessitat fortament lligada a la condició humana, com és la necessitat de creació. Un motor que Jed Martin aquí intenta explicar sense utilitzar la paraula artista, perquè potser aquesta ambició -o millor dit, necessitat inevitable i irresistible- va més enllà de les fronteres marcades pel concepte artista, i potser té més a veure amb la mateixa condició de persona, que d'algú estigmatitzadament artista.

Tanmateix trobar-se davant l'existència d'aquests missatges i relegar-se a la seva mercè, fins al punt de convertir-ho en l'activitat central i sostenidora econòmica de la seva vida -és a dir, professionalitzar aquesta seva condició de submissió-, d'alguna manera ha motivat l'aparició del concepte artista i ha consolidat la paraula art com la definició del seu material de treball.

Davant d'aquest estat, Jed Martin en algun moment de la seva vida es preguntaria "fugisserament què l'havia portat a emprendre una representació artística del món" (MT, p.220), una qüestió que al final només podria justificar a través de la definició d'aquesta seva ambició vital i difícil de classificar: El que l'havia iniciat en aquesta empresa seria "aquell afany insòlit que l'havia dut en el passat a afegir nous objectes, qualificats *d'artístics*, als innombrables objectes naturals o artificials ja presents en el món" (MT, p.325-326).

Jed Martin fins i tot es preguntaria què l'havia portat "a pensar que era possible una representació artística del món" (MT, p.220). La pregunta apuntaria als fonaments de la decisió d'haver acceptat la condició d'artista i per tant les funcions associades a aquesta condició. Una pregunta que el faria dubtar de quina de les dues parts, ell o la paraula artista, portarien el pes de la seva identitat; qui estaria guanyant en la tensió. Davant d'aquesta qüestió conclouria que aquest propòsit, el fet de pensar que era possible aquesta activitat, la representació artística com a tal, "era tot menys un tema

d'emoció artística" i "es presentava absolutament com un dispositiu racional, mancat de màgia i d'interès particular" (MT, p.220).

Fins a quin punt no està dient que és absurd el pes que acaben tenint els grans conceptes d'*artista* i d'*art* sobre la *persona* i la seva *creació*? D'alguna manera sembla que conclou que per sobre de tot aquestes paraules empresonen, limiten i classifiquen en els seus conceptes la naturalesa de la persona i la genuïtat de la creació; dos elements en relació de dependència, potser impensables l'un sense l'altre - indiferentment de dir-se art o qualsevol altre cosa-.

Jed Martin reacciona i reflexiona davant l'intent d'haver buscat un sentit al seu impuls creador. Més aviat, se'n adona del fet d'haver-lo domat des del moment que li ha assignat l'adjectiu artístic. És conscient que d'alguna manera la *raó* ha fet malbé la naturalesa, la realitat i l'interès particular original del seu impuls, amb la promesa de trobar-li un sentit -i potser un valor-. "La modernitat era potser un error, es va dir en Jed per primera vegada en la seva vida." (MT, p.285). Si és vàlida la relació -tal com s'ha vist àmpliament en l'estudi de la postmodernitat durant la part teòrica del treball-, Jed Martin sentència aquí la seva posició pel que fa a la racionalització i conceptualització de la seva persona i per tant la seva identitat a través de la paraula que aquí està en joc, l'artista.

5.2.2. Sobre el reconeixement: acceptar l'art per acceptar l'artista

L'estudi de les dinàmiques que s'estableixen entre els actors del camp de l'art té molt a veure amb observar els rols que adopta cadascú i com són reconeguts pel conjunt de l'entorn. Cal tenir en comte la definició de l'activitat i de les funcions de cada actor. D'alguna manera, les lògiques internes que es creen quan es defineix una activitat (com el de l'art o la publicitat) no responen a cap més intenció que la de regular les relacions i les seves dinàmiques. Ja sigui amb l'ambició de comprendre les relacions, com d'exercir-ne un control, recordant a Nietzsche.

En aquesta línia, es revela la possibilitat que l'art, com a definició d'una activitat, i l'artista, com a definició d'una identitat, no siguin sinó discursos de poder. Però quina

força tindria una persona desenvolupant una funció no reconeguda per cap altra actor de l'entorn? I sense aquesta força, qui l'identificaria en la seva posició dins el mapa de relacions? Existiria l'individu en l'entorn sense que la seva presència, sense el seu discurs de poder influís en l'entorn?

Alexandre Kojève va ser un dels majors especialistes de Hegel. En el seu llibre *La dialectica del amo y del esclavo en Hegel* (Kojève, 1971, p.3)⁷⁴ analitza les aportacions del filòsof alemany sobre la problemàtica de la consciència de l'individu i la relació amb l'altre, i apunta que "hablar del origen de la autoconciencia implica por necesidad hablar de una lucha a muerte por el reconocimiento." És a dir, l'autoconsciència és totalment dependent del desig de reconeixement. Segons Kojève, Hegel explica la naturalesa de les relacions i la societat a partir del desig últim de que allò que un mateix representa sigui allò que l'altre desitgi; llavors, conèixer allò que un mateix representa, justificaria precisament la consciència sobre un mateix.

La consciència sobre un mateix i sobre un entorn genera relacions de poder a través del reconeixement. Per una banda la versió del teu jo es pot imposar en l'altre i situar-te en la posició de dominador; l'entorn reconeix la teva persona i desitja la seva posició. Tanmateix, i per altra banda, el reconeixement sempre porta implícit l'altra cara de la moneda, la de sotmès. D'alguna manera el desig o necessitat de ser reconegut, porta precisament a la condició d'estar sotmès al mateix entorn per poder existir.

Aquesta problemàtica del jo en dialèctica amb l'entorn -en la que el reconeixement hi juga un paper fonamental- es trobaria amagada en les pròpies paraules de Jed Martin.

Pots treballar en solitari durant anys, és de fet l'única manera de treballar. Però sempre arriba un moment en què sents la necessitat de mostrar el teu treball al món, no tant per recollir-ne el judici com per tranquil·litzar-te a tu mateix davant de l'existència de l'obra feta, i fins i tot de la teva pròpia existència; en el si d'una espècie social, la individualitat no és més que una ficció breu. (MT, p.105)

⁷⁴ Kojève, A. (1971). *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: La Pléyade.

L'autoconsciència de Jed Martin, les seves observacions i reflexions sobre la seva persona, revelen les conclusions de Hegel sobre l'individu en relació a la societat. D'alguna manera, el reconeixement es manifesta com l'espina dorsal de la lluita entre la condició d'artista -i tot el que la condició comporta a l'individu- i la identitat de la persona a la que sotmet. A més a més és interessant observar com el reconeixement fa evident la impossibilitat d'identificar completament i amb certesa a algú com a artista ni rebutjar algú altre com a tal. Ser artista té més a veure amb una modulació de la tensió entre la persona i el seu entorn. També es pot entendre, per tant, que el concepte artista no només afecta a qui és reconegut per part d'un entorn i s'autoreconeix com a tal. També sotmet per una banda a tots aquells que tenen una ambició en ser-ho reconeguts, i per altra banda a tots aquells que poden mantenir alguna relació amb l'artista (com familiars, públic, crítics de la seva obra, etc.).

En aquest sentit s'explica la importància del reconeixement en la construcció de la identitat artística. El reconeixement com una conseqüència de la comunicació que s'ha executat sobre aquella persona; la comunicació del seu discurs, del seu jo. Allò que es comunica, és allò que es coneix i allò que es coneix constitueix el reconeixement, o la capacitat de poder: el domini de la gestió de l'entorn, del mapa de relacions. El reconeixement de l'artista -així com la del galerista o la del crític d'art- i per tant la validesa de la seva identitat passa pel reconeixement o la certificació de la seva activitat. És a dir, passa per la funció -i sobretot el seu acompliment- que desenvolupa o se suposa aquella persona a través de l'art.

En relació als antecedents, es plantejava el problema de si l'artista necessàriament tenia cap rol o funció assignada a nivell social i fins i tot moral i ètic; i fins a quin punt es tractaria d'una qüestió voluntària, involuntària o col·lateral la de tenir-les. En l'apartat "Les teories i els teòrics per a l'artista" -on s'observava la importància de les teories per determinar la funció de l'art i així determinar la funció de l'artista-, s'ha vist que del pes de l'estètica en l'art se'n destil·lava la necessitat de comprendre la societat i la cultura per comprendre aquesta activitat i per tant a l'individu creador.

En aquest sentit evidencia que la condició d'artista porta implícita una funció o un rol en tant que existeix un criteri per determinar en certa mesura qui compleix i qui no

amb la identitat-paraula d'artista. La validesa o acceptació de les funcions serà discutida, però es farà servir per identificar artistes. El debat en aquest punt es trasllada a tots aquells que discuteixen sobre la naturalesa de l'art i per tant les funcions -o la seva absència- que desenvolupa. Per a Jed Martin, per a qui l'artista és aquell que per naturalesa està sotmès, demostraria una impossibilitat de l'artista per deslligar-se d'unes funcions, unes responsabilitats i unes relacions més o menys establertes amb l'entorn.

La creació de lògiques internes de les activitats -com la de l'art, la publicitat o la gastronomia- tenen l'objectiu de regular aquestes relacions. Així es constitueixen els concepte d'art i d'artista així com també els conceptes del seu entorn com l'espectador, consumidor, el crític, el galerista, l'editor, a partir del tipus de relació (la funció) que estableixen al voltant de l'art.

Tanmateix, una xarxa interconnectada d'actors amb diferents motors i motivacions és difícil de classificar per temàtiques o camps -si no impossible-. En la postmodernitat com es pot acotar el camp de l'art, el camp de la publicitat, el de la gastronomia o el de qualsevol altre? Les motivacions, ambicions i afanys vitals dels que parlava Jed Martin són úniques en tant que cada mirada és singular. Així, ser reconegut sota un concepte com el d'artista és acceptar i sotmetre's a una convenció social per ser comprès: reduir la teva complexitat identitària per tenir una narració potent i acceptada en societat.

En aquest punt cal recordar la reflexió de Jed Martin recollida en l'apartat anterior, sobre la naturalesa de l'activitat que li ha valgut el qualificatiu d'artista. D'alguna manera, ser artista comporta per sobre de tot la cerca del reconeixement. Es pot entendre que l'activitat definidora de l'artista no és sinó, i per sobre de tot, la necessitat o ambició de creació de la persona -sigui un acte de comunicació o expressió com debatia Casey (1971) *op. cit.* en els antecedents-: una aportació personal, única i original al flux de la humanitat. I què és aquesta ofrena sinó la necessitat de ser acceptat i reconegut pel món?

5.2.3. La relació artista-obra-entorn

Per sobre de tot, la identitat de Jed Martin està sotmesa al seu impuls, la seva orientació principal de la vida. Tanmateix s'ha vist que hi ha una estreta relació entre la seva identificació com artista i la seva posició defensada en un mapa ple d'actors -les seves relacions-. De fet, en la seva consciència pel que fa a la seva condició, Jed Martin ha manifestat l'existència d'un entorn igualment sotmès com ell a identitats i conceptes en relació de dependència amb l'art -encara que sense la relació que s'estableix entre l'artista i l'art-.

Acceptar la mirada de Jed Martin doncs, és acceptar que existeix una gestió de l'entorn o la preformació d'una identitat model; una identitat institucionalitzada amb poder de gestionar entorns i relacions establertes. Aquí mateix s'obre una via d'investigació paral·lela i complementaria sobre com Jed executaria i desenvoluparia la gestió d'aquest entorn; així, més enllà de la mirada i consciència de Jed Martin sobre la condició d'artista -preocupació del present estudi- es podria observar com Jed exerceix el poder, inherent en el discurs de la seva identitat com artista contemporani.

Com s'ha vist a l'apartat de Metodologia del treball on s'especificava la caracterització de la investigació, l'alemany Luhmann és un dels teòrics que desenvolupa un treball en la línia de comprendre les operacions dels entorns i societats, amb referències al paper del poder en aquestes; un treball relacionat amb les aportacions de Foucault sobre societat i poder, vistes a la part teòrica de l'estudi. Zamorano Farías i Rogel-Salazar (2013, p.972) *op. cit.* recullen una definició de la societat que ofereix Luhmann, en base a la qual parteixen i aprofundeixen els seus treballs. Emmarcant l'estudi en Jed Martin i la configuració del seu entorn -sense anar tant lluny entrant en l'anàlisi de gestió d'entorn-, és una definició que és d'utilitat per comprendre la naturalesa del mapa de relacions de Jed Martin com artista contemporani: el camp de l'art.

La sociedad es un sistema autorreferente, un sistema que puede crear su propia estructura y los elementos de que se compone, con su propio programa de comunicaciones que lo reproducen. Es decir, un sistema que autogenera sus propios elementos constituyentes.

Davant d'això, la naturalesa comunicativa de la gestió d'entorns manifesta la importància del poder que hi ha en la consciència i la subjectivitat de Jed Martin. Una base a partir de la qual es configura i s'executa la gestió de la seva relació amb el seu entorn.

L'entorn de Jed Martin el constitueix tots i cada un dels actors amb qui ha establert algun tipus de relació, volguda, no volguda, ocasional, puntual o recurrent i fins i tot bidireccional o unidireccional. Aquest entorn manifesta la dificultat de classificar d'una manera objectiva entre diferents tipologies d'entorn a les persones que s'han relacionat amb l'artista. Una dificultat que fàcilment és extrapolable a l'estudi d'altres persones (siguin considerades o no artistes).

La present classificació dels personatges principals que han intervingut en l'entorn de Jed Martin o han establert alguna vegada algun tipus de connexió en la xarxa de relacions de l'artista (per poc duradora que sigui), es construeix segons la subjectivitat de Jed Martin. En aquest sentit, no és tant un intent de l'investigador de dominar l'entorn de l'artista sinó de manifestar com la paraula artista ha configurat i dominat l'entorn de Jed Martin. Una classificació, doncs, que respon a com veu i per tant ha classificat el seu entorn.

En l'acte de situar persones concretes que poden desenvolupar rols diversos (i per tant amb motivacions diverses) manifesta la presència d'altres identitats-paraula fortament constituïdes en el camp artístic com poden ser el del galerista, el del crític d'art o el del consumidor; elements clau d'aquesta societat definida per Luhmann (Zamorano Farías & Rogel-Salazar, 2013) *ibid*. Es revelen doncs, altres figures a la de l'artista amb rols i dinàmiques de relacionar-se entre ells molt reconegudes i segurament esterotipades; dependents, això sí, de la identitat artista.

Amb la incapacitat de que les persones compleixin al cent per cent amb la seva suposada condició i que consegüentment no puguin classificar-se en una única classe d'entorn, es manifesta la violència que s'amaga darrere els conceptes d'art o artista i les relacions massa estipulades que es generen en aquest entorn o camp massa estipulat del camp de l'art.

Pel que fa a les relacions de Jed Martin, es pot identificar en primer lloc un *entorn familiar*. Per la naturalesa dels orígens d'aquest entorn, aquest el formarien possiblement tot aquell seguit de persones que principalment no han establert la relació amb Jed en motiu del seu desenvolupament artístic. El pare (Jean-Pierre Martin) o la mare (Anne) de Jed Martin són l'exemple més paradigmàtic d'aquesta tipologia d'entorn. Els seus avis o l'Olga, en tant que parella sentimental, també es podrien relacionar en aquest àmbit del mapa de relacions. En la relació amb el pare tanmateix, es pot observar que l'art no s'escapa d'intervenir en la dinàmica d'aquest àmbit de l'entorn de Jed Martin. Si bé l'art no és el motiu pel qual els familiars i Jed estableixen un vincle, sí que marcaria i guiaria aquestes relacions al llarg de la vida de l'artista. Només cal observar que és en la dialèctica amb el seu pare -vista en l'apartat "Jed Martin i l'artista paraula" de l'anàlisi- que Jed comença a construir i adoptar la seva identitat artística. No és tant fàcil separar una vida en dos mons, un món professional -en aquest cas el de l'art- i un món personal, tal com es veurà que opina Jed Martin en el següent apartat "Professionalització de la condició d'artista".

En la línia dels entorns no motivats en primera instància per l'activitat de l'art, es podria identificar un *entorn social no artístic*. En aquesta categoria es podrien identificar totes aquelles connexions que estableix Jed Martin al llarg de la seva vida, que pel motiu que siguin, no depenen directament de Jed com a artista i per tant del camp de l'art. Al llarg del material analitzat es troba en relació amb amics de l'escola, parelles de l'institut com la Vanessa o la Genevieve, els veïns del poble on havien viscut els seus avis, estableix relació també amb altres professionals de la societat com en Jasselin o el seu lampista, etc. És molt interessant observar, tanmateix, que de la mateixa manera que en l'entorn familiar, Jed Martin no pot separar i impermeabilitzar les seves relacions del seu afany de creador, del seu protagonisme en l'art. És així com en l'observació i relació amb el seu entorn, obté un *feedback* a partir del qual alimenta la seva producció d'objectes artístics en el món; tal com es veurà en l'apartat "Sobre l'art en la contemporaneïtat de Jed Martin" quan reflexiona sobre el sentit de l'art i el perquè del seu estil personal.

Entrant de ple en el camp de l'art, es pot identificar *l'entorn artístic* de Jed Martin, és a dir, aquell conjunt d'actors i relacions motivades i generades directament per Jed Martin com artista. Aquesta xarxa establerta al voltant del que es pot entendre que és l'activitat més definidora de Jed -l'art- inclou persones associades o sotmeses a rols, figures o identitats que neixen directament de l'existència de Jed Martin-artista; és el cas del seu galersita Franz Teller, la seva cap de premsa Marylin, crítics d'art com Pepita Bourguignon o Wong Fu Xin o divulgadors de la seva obra com Patrick Forestier (en representació de l'empresa Michelin que adopta un cert rol de mecenes). En aquesta línia es podria trobar també l'Olga, ja que tot i consolidar un enllaç principalment definit per la seva relació com a parella, és motivat en primera instància pel camp de l'art, en tant que l'Olga treballa per Forestier. Això manifesta la impossibilitat de trobar veritats en les classificacions, però no amaga l'existència inevitable d'aquestes en la mirada de les persones (en aquest cas la de Jed).

Cal apuntar el paper de les institucions com a elements importants de l'entorn, com les galeries, els museus, les institucions públiques, també els mitjans de comunicació com Art Press; un conjunt d'actors que influeixen en la definició de l'artista. Més enllà d'aquí, són presents en aquesta xarxa de relacions, els consumidors de l'art de Jed (com Roman Abramóvich o Carlos Slim), que tot i que els anteriors no deixen de ser-ho, aquests no adopten cap més funció que la de consumir. Aquests reforcen d'alguna manera la figura de Jed com artista, en tant que moltes vegades acaben consumint més aquesta identitat artística (en Jed com estil de vida, en Jed com a ostentació de reputació, en Jed com a famós, en Jed com a ric, etc.), que el que realment és la seva obra.

Finalment, dins el camp de l'art unes de les relacions més motivades per la naturalesa de l'activitat, són les establertes amb els companys de professió, els artistes. En aquesta categoria es trobarien Frédéric Beigbeder, definit com escriptor i publicista, o Michel Houellebecq (com a personatge). Aquests actors, acaben desenvolupant un dels papers més importants en la definició de Jed Martin com artista ja que certifiquen i consoliden la condició d'artista i és en relació amb ells que desenvolupa un discurs i un judici al voltant d'aquesta condició; un exemple n'és la conversa amb Houellebecq

que ajuda a cristal·litzar a través de la dialèctica la mirada de Jed Martin sobre l'art, com es veurà en l'apartat "Sobre l'art en la contemporaneïtat de Jed Martin". Més enllà dels artistes que coneix personalment, es podria considerar també en aquesta línia als seus referents com és el cas de William Morris, que tot i compartir època històrica, acaba sent un gran influenciador del pensament de Jed Martin.

Davant de tots aquests actors i figures -estereotips o models classificats-, identificats al seu voltant, es troba ell com a part i actor elemental del seu entorn. Ell mateix, d'alguna manera és una simulació de la seva persona, en tant que performa la seva identitat -allò que s'espera d'ell o allò que vol que s'esperin d'ell-. Jed Martin com a part de l'entorn és un actor de tensió en la concepció de l'artista; és *l'entorn propi*.

Tots i cadascun dels actors d'aquest entorn, d'alguna manera executen un examen constant del seu entorn, un acte de reconeixement que certifica i consolida la posició de cada persona en un rol o funció social. En conjunt, de tots aquests entorns, ningú s'escapa realment del camp de l'art, però si que hi ha relacions que es tenyeixen més o menys d'aquest afany i necessitat de Jed Martin per l'art. D'aquesta manera, al capdavant, tots contribueixen a crear el conglomerat que és la identitat de Jed Martin com artista des d'una multitud d'òptiques.

Les relacions persona i entorn defineixen per *diferència* els rols de cadascú. Tot i la diferència entre ells, cada actor en aquest mapa de relacions dóna sentit a l'altre. El públic de l'obra de Jed Martin doncs, no té res en comú amb l'artista més que pel fet que la seva posició s'explica a través de l'existència de la creació de l'artista. D'alguna manera, tot allò que no és l'artista, defineix a l'artista; o bé l'artista es defineix per tot allò que l'artista no és. És així com es pot entendre la importància de l'entorn per comprendre la identitat -i la condició o l'etiqueta- de l'artista. El fet de que els elements d'aquest entorn convisquin en un espai proper o semblant, crea i assigna dinàmiques i rols entre ells.

Apropar-se a l'artista no és més que la intenció de reduir la distància insalvable -però modulable- entre persones per assolir amb el màxim de veracitat possible el camp de visió que ofereix el punt concret que ocupa l'altre en l'espai. Tot plegat amb l'objectiu

de compartir la mirada, d'entendre els problemes que comporta la condició de ser artista tal com els entén aquesta mateixa persona.

La importància en la postmodernitat de l'alteritat i la diferència (comprendre la multiplicitat de mirades) per entendre a l'individu, manifesta la necessitat d'entendre el seu lloc en societat. Tenir en compte com la persona veu les accidentalitats de l'entorn és revelador de com pretén posicionar-se en aquesta societat (cosa que a la vegada permetria comprendre amb un posterior estudi com s'hi desenvolupa).

Això, a la vegada, desvela una dinàmica important en la definició de les identitats: la importància de l'activitat per entendre la persona, en tant que l'activitat construeix el mapa de relacions i l'entorn. El mapa de l'artista -el camp de l'art- es crea i legitima per aquells que accepten les dinàmiques de relacions, i accepten el centre o activitat que les possibilita: l'art. Així amb la invenció de la ficció de l'art (a través de l'estètica o de la història de l'art) i la ficció de la identitat de l'artista, es crea un motiu de cohesió igualment fictici de tota aquesta gent, de tot aquest mapa. Així, per a la condició d'artista, l'obra d'art s'erigeix com el motor que mou als individus en les seves relacions (conscients, no conscients, voluntàries, involuntàries); d'aquí la rellevància i el pes de la història de l'art i l'estètica en la comprensió de l'artista, tal com s'ha vist en els antecedents.

La persona que s'estudia sota la convenció d'artista, Jed Martin, està sotmès per tant al teixit o xarxa que s'ha configurat en funció de la seva activitat; l'entorn. D'aquesta manera, l'entorn de la condició d'artista és una xarxa de relacions a tres bandes: entre aquesta persona en primer lloc, la seva creació -que defineix la seva activitat- en segon lloc, i totes aquelles persones, institucions, col·lectius que mantenen alguna relació amb la seva activitat o el seu resultat, en tercer lloc (i això no discrimina entre si s'ha establert un contacte directe, entre cada una de les parts). Aquest trípod constituent del mapa de relacions del camp de l'art es pot explicar a través de l'hermenèutica

contemporània tan significativa que desenvoluparia Hans-Georg Gadamer (1965)⁷⁵ a *Wahrheit und Methode*.

En la lectura d'aquesta teoria hermenèutica de Bürdek (1994, p.146)⁷⁶ al seu llibre *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, es pot observar que Gadamer establiria un triangle hermenèutic consistent "en una obra, un operador (el productor de la obra) y un receptor". És curiós, i una altra vegada revelador, el fet que en aquest cas Bürdek (1994) *ibid.* no estigui realitzant un anàlisi del mapa de l'artista, sinó del dissenyador. Una vegada més la investigació desemboca en aquell punt on es pot concloure que és molt difícil -i irreal- classificar de manera estanca a les professions; i més concretament les que tenen a veure amb una base de creativitat i de comunicació -que no són, per altra banda, una gran majoria?-.

L'estudi es troba en el punt on es pot veure que la naturalesa de les identitats-paraula que es basen en l'activitat tenen totes la mateixa naturalesa i origen: una creació -o un producte- que pels motius que siguin -econòmics, lúdics, culturals...- es presenta al món i s'ofereix generalment a la resta de persones. Quina dificultat doncs, intentar divorciar les persones per la seva activitat, quan aquesta està dictada per les dinàmiques de la comunicació. Segons Bürdek (1994, p.146) *ibid.*, Gadamer diu que tot plegat és un joc d'interpretació entre el productor d'un contingut, el contingut i el seu receptor. En aquest sentit és important, afirma, que "lo que se interpreta y el que interpreta se encuentren en una especie de intercambio. La interpretación quiere decir por tanto influencia en lo que se ha de entender".

Tanmateix, de la mateixa manera que es crea un camp de relacions entre el subjecte creador d'una obra d'art i el seu entorn en motiu de la seva activitat artística, el subjecte creador desenvolupa en la seva vida diària moltes altres activitats no motivades per les seves intencions artístiques que estableixen nous lligams de la seva

⁷⁵ Gadamer, H.-G. (1965). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

⁷⁶ Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

xarxa de relacions. Així, s'amplia davant de la persona sotmesa a la condició d'artista, el seu mapa de relacions.

No es pot reduir a l'individu, per tant, a una representació de la seva persona a través del concepte d'artista, perquè no manifesta la pluralitat de motivacions de la seva vida. La tendència a encasellar persones sota identitats model respon a la necessitat de simplificar-les per conèixer-les; conèixer-les per tenir-ne un cert control o dominar-les. Així, una persona és per sobre de tot artista perquè l'art és l'activitat a la que més temps hi ha dedicat, perquè és l'activitat que ha motivat la part més representativa de la seva xarxa o mapa de relacions. Un fet que recorda a l'operativització de Karttunen (1998) *op. cit.* i a un dels seus criteris per identificar artistes que es basava en l'observació de la quantitat de temps dedicat a aquesta activitat. Sempre, la problemàtica retorna a l'etern judici i debat de en què consisteix aquesta activitat.

Darrera d'aquesta ficció identitària que s'assigna a la persona amb el nom d'artista com si això la definís atemporalment i permanentment, s'hi amaga tota la varietat d'identitats que construeixen la persona: cal comprendre també al Jed Martin de les relacions sexuals, el Jed Martin lúdic, el Jed Martin que ha desenvolupat altres professions (i més perquè afecten a seva creació). I més enllà d'això caldria comprendre tots els plans de la identitat de Jed Martin que es superposen i es modifiquen amb el pas del temps. Encara que d'alguna manera totes aquestes identitats depenguin i girin al voltant d'aquell afany i ambició vital, que el portaria a ser considerat artista.

Així, la identitat com a definició de l'individu no funciona bé amb la idea de paraula-concepte: l'artista, com a propietari d'una identitat que representa una activitat (i consegüentment un estil de vida, unes llicències, unes propietats o uns deures; uns estereotips al capdavant) no mostra tot el que Jed Martin és. Així es manifesta la necessitat de que la identitat respongui al mapa complert de relacions de la persona; no al camp d'aquest mapa que més gent coneix més bé. Això ho pot fer únicament la paraula artista?

5.2.4. Sobre l'art en la contemporaneïtat de Jed Martin

Sigui legítim o no classificar i resumir l'afany de Jed Martin sota un nom com el d'art, i la seva persona com el d'artista, al llarg de la seva vida s'ha vist immers i ha participat voluntàriament en el camp de l'art. Una relació que no es pot oblidar des del moment que Jed Martin sembla culpar aquesta activitat com l'actor submissor de la seva persona. Així semblaria, i de manera reconeguda pel mateix Jed, que les seves ambicions són inseparables d'aquest material d'estudi.

Al llarg dels antecedents, i especialment en l'apartat dedicat a les teories i als teòrics per a l'artista, s'ha pogut detectar que el criteri a partir del qual es regeixen les dinàmiques de reconeixement de l'artista -és a dir, per determinar qui és en certa mesura artista i qui no- és segons el criteri de si és subjecte creador d'art. L'entorn -i entenent l'entorn com tots els participants en el camp de l'art, incloent al suposat artista, tal com s'ha discutit en l'apartat anterior- ha recorregut a l'*activitat*, per reconèixer a l'artista.

Deixant de banda el què han dit els crítics d'art i el què en dirien els filòsofs en estètica sobre el concepte d'art exposat i aplicat a Jed Martin, en aquest punt es planteja la necessitat de conèixer en quina manera ell és conscient sobre l'art, sobre l'activitat que el defineix en societat i que ha acceptat responsabilitzar-se'n. Què és per a Jed Martin l'activitat que aglutina, enllaça i genera el camp de força a partir del qual es construeix el camp de l'art i el seu entorn?

En un acte de reflexió sobre el rumb que havia pres al llarg de la seva vida, Jed Martin seria conscient que "va consagrar la seva vida (si més no la vida professional, que ben aviat s'havia de confondre amb *tota la seva vida en conjunt*) a l'art, a la producció de representacions del món" (MT, p.32).

Una vegada més Jed Martin es demostra a ell mateix la dificultat de classificació de la seva persona. Certament reconeix i accepta que hi ha una activitat bàsica que el mou al llarg de la vida i que per tant el defineix. Concretament veu la dificultat de classificar el seu motor vital o la seva activitat, per classificar i identificar el seu jo. Així una

vegada accepta que el seu afany el porta a crear nous objectes que s'han de descriure com *artístics* i es sotmet a la condició d'artista, Jed Martin accepta l'art com a allò fonamental en la seva vida. Davant d'això contrasta el fet que Jed Martin sigui conscient de l'absurditat de donar una explicació racional -una explicació que queb en la paraula art i artista- a la seva persona i a la seva vida -a la seva identitat-. D'alguna manera es pot reconèixer que tanmateix, Jed Martin tampoc s'escapa de buscar i donar un sentit a la seva vida.

Més enllà que per a Jed Martin l'art fos allò que l'hauria alimentat i a la vegada l'hauria sotmès al llarg dels anys, aquesta activitat es concretaria de formes diferents. Unes formes que tot i no dependre d'una veritat universal, si que gaudirien de la lògica interna que Jed Martin li atribuiria. Theodor Adorno (2004, p.11)⁷⁷, en el seu llibre *Teoría Estética*, afirmava que "el arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es", és a dir, es defineix amb el seu present. En aquesta línia es desenvoluparia la posició d'Adorno (2004, p.18) *ibid.* per la qual l'art no es pot "deduir immediatament" de la societat, però tampoc es pot emancipar d'aquesta. Cal dir que la primera idea comentada d'Adorno, recorda a l'anàlisi -vista en els antecedents - que fa Casey (1970) *op. cit.* en el seu llibre *Truth in art* sobre la veritat en l'art. Un debat, el de la veritat en l'art, que recorda també a la posició adoptada per Hegel en la que l'art ja té més a veure amb un joc conceptual i de lògiques internes.

El treball artístic de Jed Martin i la seva consciència sobre aquest, es veurien afectats per la idea de que l'art és per naturalesa argumentable i també canviant, en funció del temps i de l'entorn (fet que recorda en certa manera a Baudelaire (1995) *op. cit.* i a la idea observada en els antecedents de que cada època produeix la seva bellesa). Així la manera com es concretaria la seva creació en l'àmbit tècnic i en l'àmbit de la funció o el sentit d'aquesta, canviarien amb els anys.

Jed Martin, després d'abandonar la seva professió com a fotògraf i de considerar la seva entrada en el camp de l'art a través de la fotografia, es trobaria amb l'impuls

⁷⁷ Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

d'abandonar aquesta disciplina; fins i tot de destruir mesos i anys de treball amb els mapes de carreteres. La naturalesa d'aquest impuls -tal com s'ha observat anteriorment- és la que Jed descrivia que el sotmetia, i que d'alguna manera explicava la naturalesa de la seva condició com artista. Aquest mateix impuls el portaria seguidament a obrir una etapa amb la pintura; un canvi de disciplina que li provocaria certa angoixa pel fet de tenir tantes habilitats amb la fotografia i no tantes amb la pintura. Així doncs, perquè realitza aquest canvi?

-No estic segur de saber-ho -va confessar finalment-. Però el problema de les arts plàstiques, crec -va continuar, vacil·lant-, és l'abundància dels temes. (MT, p.116)

Davant d'aquesta pregunta, Jed Martin no estaria completament segur de la resposta. Tanmateix, tot plegat respon a les necessitats particulars i canviants del seu impuls creador. Així, confessa que "si hagués de representar avui aquest paisatge, simplement en faria una foto. Si, en canvi, hi ha un ésser humà en la imatge, encara que sigui un pagès de lluny reparant unes tanques, llavors em veuria temptat de recórrer a la pintura. Sé que pot semblar absurd" (MT, p.119).

La seva necessitat de tractar temes nous, i concretament la condició humana en relació als treballs i oficis, li condicionaria un canvi d'instruments. Podria semblar absurd per alguns, reconeix, sotmetre el tractament en funció de la temàtica, però per a Jed Martin de fet, no:

-Crec que aquesta és la diferència fonamental. Mentre em limitava a representar objectes, la fotografia em servia perfectament. Però, quan vaig decidir que el tema fos la representació d'éssers humans, vaig sentir la necessitat de recuperar la pintura; no li podria dir exactament per què. En sentit invers, no acabo de trobar cap interès en les natures mortes; des de la invenció de la fotografia, considero que no tenen cap sentit. En fi, des del meu punt de vista... -va concloure en to d'excusa. (MT, p.118-119)

Jed Martin té una mirada sobre l'art; té una necessitat i una veu particular que dirigeix la seva creació, la seva obra. Sap que la seva manera d'entendre l'art l'ha portat a executar-lo i a fer-ho de diferents maneres al llarg de la seva vida. Sap que

precisament això, l'ha portat a ser reconegut com artista; tant per ell mateix com per part de l'entorn. I tot i que es defensa darrere el que ha de ser senzillament la seva humil opinió, es pot observar que manté una militància sobre el què és i ha de ser l'art; no és només una opció que escull, sinó un discurs amb el que es defensa i influeix en l'entorn del camp artístic.

En aquest punt es presenta la qüestió de com Jed Martin veu que es correspon el seu treball en contraposició al què ell mateix espera d'aquest. Aquesta conjuntura es formula com una problemàtica rellevant per a l'autoreconeixement com artista. En aquest sentit però, Jed Martin no formula gaires judicis sobre la seva obra en excepció d'un cas particular en el que reflexiona sobre un quadre concret.

Jed, creia "sense cap mena de dubte" que aquella era "una bona tela" i que "seria estúpid fer-se el modest" (MT, p.321). Aquesta és la manifestació verbal del seu propi reconeixement. Cal apuntar però, que la qüestió que precediria i provocaria aquest judici i reconeixement tindria a veure amb la valorització econòmica d'aquesta peça. En aquest punt, Jed Martin revelaria una de les facetes impossible de separar del què era per ell l'art; la mercantilització de l'art. Pel que fa a la valorització econòmica d'aquella obra, es trobaria amb el fet que costaria dotze milions d'euros. Davant d'això, com s'ha dit no es pronunciaria mai sobre les xifres en què es valorarien les seves obres, excepte una vegada en la que afirmaria que "no s'ha de buscar un sentit a allò que no en té cap" (MT, p.322).

Jed Martin és conscient del caràcter econòmic i consumista de la seva activitat. Més enllà de ser per ell l'expressió del seu afany de creació i de la seva presència en el món, aquesta activitat es converteix en una *professió* del ventall d'oficis que participen en els mercats. D'alguna manera, el terme art cada vegada sotmet més l'activitat que inspiraria a Jed Martin, a correspondre's amb una naturalesa econòmica. Una naturalesa on cada vegada hi tenen més a veure les figures dels consumistes o compradors -més que la dels observadors o el públic- i la dels galeristes com a venedors i comercialitzadors de l'obra. Una direcció que en molts casos traslladaria la qualitat de subjecte creador de l'artista, a la categoria de productor del treball.

En la mercantilització de l'art, Jed Martin identifica una de les raons que influeixen i marquen les tendències i direccions finals de l'art en la contemporaneïtat. D'aquesta manera, més enllà del què per ell significava la temàtica, per a la tria de la tècnica amb la qual crear l'obra artística, Jed Martin creu que també hi tenia molt a veure el factor econòmic.

"En fi, és una de les tendències. Retorn a la pintura, o a l'escultura, en fi, retorn a l'objecte. Però, entenc que és sobretot per raons comercials. Un objecte és més fàcil d'emmagatzemar i de revendre que una instal·lació, o que una performance." (MT, p.123)

5.2.5. Professionalització de la condició d'artista

El reconeixement i la cristallització de la identitat de l'artista segons allò que s'espera d'ell, planteja el paper dels estereotips en el camp de l'art. Per una banda, i de manera àmplia, s'ha vist en l'apartat anterior -centrat en la relació de Jed Martin amb l'entorn- que l'artista configura un seguit de rols que el defineixen i l'acompanyen en la seva activitat de l'art; crítics d'art, galeristes i representants, públics de l'obra, etc. L'estereotip tanmateix, es veu aplicat dins mateix de la figura de l'artista.

L'estudi de Vela Mendoza (2010)⁷⁸, aprofundeix en una gran varietat d'estereotips associats a l'artista a partir d'un anàlisi de com s'ha representat socialment aquesta categoria. La investigació posa de manifest la necessitat d'entendre que el concepte es construeix en una superposició d'idees que la societat en conjunt ha anat assignant amb el temps a la persona sotmesa sota la categoria d'artista. L'estudi es centra en la representació literària de l'artista i observa com ha estat tractat l'individu en diferents novel·les i narracions, un mecanisme que li permet crear un enllaç entre realitat i ficció i extreure estereotips de l'imaginari col·lectiu sobre la condició d'artista. En aquest punt es resol el dubte plantejat en els antecedents de si es poden identificar artistes paradigmes o tipus d'artistes. La resposta és si, i és a través de la identificació

⁷⁸ Vela Mendoza, M. T. (2010). La representación social de la categoría "artista". (*Pensamiento*), (*palabra*) y obra, 4(4), 28-45.

d'estereotips o idees de l'imaginari col·lectiu associades al concepte d'artista -com l'artista creador, l'artista geni, l'artista rebel-; nova via d'investigació per a l'aprofundiment de la identitat de l'artista contemporani.

Els estereotips s'han configurat com l'eina a partir de la qual es construeixen les identitats; una eina que es basa en la dinàmica del *reconeixement*, recurs anteriorment observat. Si enllacem la idea de l'*estereotip*, entesa com la conseqüència o com el sistema de relació entre individus d'una societat a partir de les normes del llenguatge, i la importància de la *funció* -el rol o l'activitat- que desenvolupa una persona en aquesta mateixa societat, l'estudi es troba amb el fenomen de la *validació* de les identitats.

En aquesta línia es troba l'estudi *Performing professionalism | Validating artistness* de Barbour (2015)⁷⁹. Aquesta investigació es centra en l'observació d'estratègies i tècniques dels artistes contemporanis per construir la seva persona a través de la categoria d'artista. Concretament ho fa observant l'espai digital, la construcció de la identitat virtual de l'artista contemporani per poder ser reconegut i validat com artista per part de la societat. Els resultats de la investigació l'han portat a identificar i a manifestar la importància del fenomen de la professionalització en el camp de l'art.

Segons Barbour (2015) *ibid.* la validació de la categoria d'artista en la contemporaneïtat passa fortament per la professionalització de la persona. Així es revelen uns mecanismes de gestió de la comunicació, de l'entorn i de construcció de la identitat -a nivell digital, com poden ser webs, portfolios, o perfils- usats a consciència per part dels artistes per validar i obtenir el reconeixement en societat. L'ús de mecanismes i estratègies de comunicació d'identitats revelen a la vegada un fort consum d'estereotips d'artistes, no pas tant per l'entorn, sinó per totes les persones que es sotmeten a la condició d'artista. En aquest punt es reforça una nova via d'estudi comentada en anteriors apartats, sobre la gestió de l'entorn i la identificació d'estratègies i tècniques per a la construcció de la identitat. De fet, en les conclusions

⁷⁹ Barbour, K. (2015). *Performing professionalism | Validating artistness. Journal of Media and Communication*, 6, 5-12.

de l'estudi, Barbour (2015) *ibid.* assenyala que aquesta professionalització de l'artista respon a un acte de malabarisme estratègic entre la idea de professional de la creativitat (valor estretament associat al món de l'art des de principis del segle XX) i l'artista-mite. Kim Barbour (2015, p.11) *ibid.* finalitza així el seu estudi:

By creating an online persona that contains characteristics of both the artists myth and the creative labourer, the participants demonstrate sufficient artistness to validate their self-identification as artists, despite their position on the fringes of the traditional art world.

Els inicis de Jed Martin consistiren també en aquesta navegació entre dues aigües, la dels oficis creatius i la de l'art -en el sentit més tradicional o més proper a la matèria que treballava l'estètica-. Tal com s'ha vist en un començament, es troba amb la problemàtica de l'autoreconeixement com a professional de la creativitat -a través de la fotografia- o com artista; una problemàtica que potser manifesta la no necessitat o la impossibilitat, cada vegada més rellevant, de diferenciar entre aquestes dues condicions. La seva posició respecte això és ben interessant, doncs accepta de ple la condició d'artista com a professional (ja que hi dedica tota la seva vida i és la seva forma de sostén econòmic i vital), però rebutja el reconeixement com a professional de la fotografia com un ofici de naturalesa creativa.

En això doncs, hi té molt a veure la consideració i consciència de Jed sobre l'activitat. És prou clara, de fet, la seva opinió sobre la dificultat i capacitat de considerar-se -i ser considerat- artista, si tenim en comte la reveladora observació sobre els companys de professió, tota "*aquella colla de grans fotògrafs*". "En Jed en coneixia alguns personalment i sentia per ells un gran menyspreu, els considerava tan creatius com un fotomaton" (MT, p.10). Aquesta observació, de fet, sorgeix davant el fet que se'n adona de la incapacitat dels fotògrafs per revelar la veritat de les persones que fotografiaven.

Aquesta observació és fruit -o potser causa- de la seva mirada militant de l'art, la seva visió del què ha de ser l'activitat de l'artista en la societat actual i que anteriorment s'ha analitzat: el fet que no té sentit per ell la fotografia de persones. També cal tenir

en comte que es tracta d'un judici que es pot basar en l'habilitat d'aquells companys a desenvolupar l'ofici artístic, més que una sentència que de que no puguin ser artistes pel simple fet de ser fotògrafs o professionals de la fotografia -i pensar el seu treball creativament i com un ofici-. En això, sembla que Jed Martin hagi fet virar el *malabarisme* de la seva identitat, cap al costat del mite de l'artista més que el professional de la creativitat. En aquest punt es sotmet a voluntat, sota la condició que aquí està en joc, la de l'artista.

La professionalització de la condició d'artista, tal com argumenta Bain (2005)⁸⁰ en l'estudi *Constructing an artistic identity*, prové del conjunt de mites i estereotips compartits que ajuden a crear una identitat artística i a projectar-la en l'entorn. La validació de l'artisticitat d'una persona, en tant que identitat-rol, està imposada en societat. Aquest fet, retorna una altra vegada la qüestió de què és l'artista -tal com ha passat en els antecedents- al debat de què és l'art. Davant d'això la investigació es troba amb la reivindicació dels orígens de l'art per entendre l'artista; els oficis.

Per entendre la professionalització del concepte artista no només cal tenir present la utilització -i construcció- d'aquesta terme com una identitat-paraula, en la que la majoria de vegades la gent s'identifica per la tasca que ha desenvolupat al llarg de la seva vida. Cal tenir també present la naturalesa de l'activitat i com aquesta ha estat considerada en la *contemporaneïtat*. I per entendre aquesta naturalesa contraposada al present de Jed Martin, cal tenir present el paper del capitalisme, la consumibilitat del tot (de productes, de modes, d'identitats, de cultura, etc.) i la identificació de les indústries culturals, referenciades en els antecedents i criticades per Horkheimer i Adorno (2001) *op. cit.* a *Dialéctica de la Il·lustración*.

La cultura es mercantilitza i juga un paper fonamental en la distracció de la gent. El consum és una de les regles del joc més característiques de la contemporaneïtat i que influeix en les dinàmiques de qualsevol tipus d'activitat: cultural, gastronòmica, política o identitària. La societat del consum implementada per les regles del mercat, fan la societat de la l'objectivació, de la cosificació: consum d'identitats a través de la moda,

⁸⁰ Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment & Society*, 19(1), 25-46.

a través de les professions, a través del consum d'entreteniment i submissió al plaer. De la mateixa manera que la cultura i l'art s'ha convertit en un producte de consum, també s'hi ha convertit la identitat de l'artista; una identitat -o estereotip- que en la *contemporaneïtat* beu de les idees, mites i estereotips que s'han anat superposat en la història. Beu de l'artista-artesà identificat en els orígens de la paraula tal com s'ha estudiat en els antecedents; beu de l'artista-gení de Kant (1999) *op. cit.* també vist als antecedents; i també beu de l'artista-professional (professional de la creativitat) que es consolidaria durant el segle XX.

Aquesta darrera figura dons, apareixeria en força i de manera relacionada amb com s'ha anat entenent l'art en els darrers temps. Ruiz Zamora (2014, p.134)⁸¹ en el seu llibre *Escritos sobre Post-Arte*, explica com mica en mica, des de principis de segle passat, es comprendria que "el Arte, en tanto actividad culturalmente relevante, comenzaba a ser, en efecto, cosa del pasado, y que el *factum* de su comercialización iba a devenir la condición tal vez más determinante de posibilidad para su fantasmagórica supervivencia". Apunta a Dalí com el primer, i de manera visionaria, a comprendre el canvi de direcció, i també a figures com Warhol que "advirtieron que la publicidad había pasado a formar parte indivisible de los procesos del Arte". De fet, asenyala, "la propia comercialización de la obra de arte termina de hecho convirtiéndose en la verdadera obra de arte". El camp de l'art o la matèria prima de l'artista es difumina de ple amb activitats enteses com professions que treballen en la comunicació, la cultura i la creativitat; es podria parlar de l'artista publicista, el dissenyador gràfic artista, l'artista creador de videoclips per artistes musicals, etc.

En aquest context va apareixent i prenent força una figura de l'artista com a professional de l'art (en tant que producte que pot ser creat, comercialitzat i consumit), l'artista-professional de les indústries culturals. No seria aquest artista-tipus el que Jed criticaria quan parla dels fotògrafs? D'alguna manera sembla que l'artista-

⁸¹ Ruiz Zamora, M. (2014). *Escritos sobre Post-Arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

geni deixi pas a l'artista-professional; una mort de l'artista (tal com s'havia entès temps enrere) en la línia de la mort de l'art observat en els antecedents.

En els antecedents Osborne (1971) *op. cit.* plantejava la qüestió de que l'artista-tipus era un mite. Aquesta proposta referma la seva vigència en tant que com ell afirmaria, la figura de l'artista s'escriu en dialèctica amb la seva època, el seu present, la seva societat. L'artista-tipus no existeix com a veritat, però en el fons representa a tots els estereotips sobre l'artista i la suma dels seus plans amb el temps. En la contemporaneïtat sembla que pesa més la figura de l'artista professional que la de l'artista geni. Tanmateix no hi ha motius per pensar que el debat entre l'artista com a artesà o professional (habilitats adquirides) i l'artista geni (habilitats innates) pugui tancar-se finalment aquí.

Sobre el paper de la cultura i l'art en relació amb el camp del capitalisme, s'ha de posar atenció a la promoció del consum. En aquesta tasca -tradicionalment propietària de la publicitat entesa com a transmissió i impacte de missatges explícitament anunciants- sembla que s'hi ha afegit el paper de la cultura. Concretament i tal com apunta l'article de Víctor Lenore (2016)⁸², ressenyant al llibre *Paradojas de lo cool* del doctor en filosofia de la universitat de Salamanca Alberto Santamaría (2016)⁸³, la cultura serviria per tapar amb una capa de sucre la lògica del capitalisme.

El llibre d'Alberto Santamaria manifesta la necessitat de comprendre l'obsessió de la societat contemporània en la creativitat. Així, sospita, aquest interès aparentment innocent i simpàtic de grans corporacions en la creació de projectes artístics, no és del tot desinteressat. Hi ha per tant una ambició en generar un enllaç emocional entre les empreses i els consumidors per perpetuar i alimentar els mercats. Un enllaç que es manifesta en la inversió d'aquests projectes -en la inversió de cultura-; i que també es

⁸² Lenore, V. (08 / 07 / 2016). *El Confidencial*. Recollit de www.elconfidencial.com/cultura/2016-07-05/creatividad-desigualdad-paradojas-de-lo-cool_1226078/

⁸³ Santamaría, A. (2016). *Paradojas de lo cool. Arte, literatura y política*. Santander: La Vorágine.

manifesta en comunicar i certificar a la societat la relació establerta entre l'empresa i el col·lectiu associat i caracteritzat amb conceptes positius com els de creativitat o art. Però que té de dolent aquest interès i la inversió en la cultura? Fins a quin punt els actors del mercat no han recuperat la funció o el rol dels grans mecenes?

L'article de Lenore (2016) *op. cit.*, d'alguna manera critica la creativitat com un marc mental de la societat contemporània amb el que es justifiquen tots els mals: la precarietat laboral o la pobresa. Un marc mental -recordant al què deia Lakoff (2007) en la part teòrica-, amb el poder discursiu equiparable al de l'emprenedoria o al de la superació constant dels teus propis límits; en els que si tens algun problema és perquè no ets prou creatiu, innovador o no tens l'ambició de superar els teus límits. De fet Lenore (2016) *op. cit.* apunta una altra vegada les paraules de Santamaría (2016) *op. cit.* del seu llibre quan recorda un dels informes de la Fundación Botín que identifica "la falta de creativitat com el principal problema social".

Lenore (2016) *op. cit.* i Santamaria (2016) *op. cit.* reflexionen i fan crítica del caràcter edulcorat de la cultura mercantilitzada (com a producte de masses i com a valors de grans marques), en la preocupació, sobretot, de la pèrdua de funció social de l'art i la cultura en benefici de "fer més atractiu el consumisme"; les marques i no les persones són les verdaderes beneficiades d'aquesta relació que promou la societat del rendiment de Byung Chul-Han (2012)⁸⁴. Fins a quin punt els productors culturals, els musics, els pintors, els actors (i un llarg etcètera de paraules-professions culturals) no s'estan responsabilitzant de la comunicació per vendre?

Pel que fa a Jed Martin, a partir del seu treball artístic, desencadena tot una mirada i un seguit de reflexions que es debaten sobre el treball i les professions en les persones. La seva obra i la seva aportació a la societat és, de fet, el treball o la materialització d'una mirada sobre el món, un negatiu de la condició humana. D'alguna manera, té el privilegi que la seva pròpia producció i activitat de creació li permeten reflexionar a la vegada, i per contraposició a la societat, sobre la seva persona com a professional. D'alguna manera la seva mirada es correspondria amb la manifestació

⁸⁴ Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

d'Adorno sobre el fet que la cultura per ser cultura, ha de ser crítica. Jed Martin sembla afirmar que no es pot oblidar i cal recuperar la relació de dialèctica que té amb la societat.

Una observació de Jed Martin sobre el treball, en una conversa amb el seu galerista, desencadenaria de fet en un comentari sobre la relació que ell veu entre els individus i la societat; una mirada reveladora sobre la seva creació. "És impressionant fins a quin punt la gent compartimenta la seva vida en dues parts que no tenen cap connexió, que no interactuen gens". Es refereix a com les persones estructuren la seva vida al voltant d'un pla personal i d'un pla professional. "Em deixa astorat que se'n surtin tan bé" (MT, p.130).

Jed Martin "havia pogut observar," que "l'existència dels homes s'organitzava entorn del *treball*, que ocupava la major part de la vida, i es realitzava en organitzacions de dimensió variable" (MT, P.87); però què ocupava la major part de la seva vida? L'art. La seva condició com artista professionalitzava el seu material de treball, la seva activitat, el seu afany. I tanmateix, com s'ha vist, no concep la possibilitat de relegar el seu afany vital de creació en un àmbit purament professional, del qual se'n pugui impermeabilitzar el seu àmbit personal.

Aquesta era la seva gran lluita; com es podia sotmetre a la professionalització de la seva condició a través d'una identitat-professió (en aquest cas artista), quan l'activitat que el caracteritzava giraven al voltant de tots aquells missatges i afanys que el portaven a crear i que configuraven la totalitat de la seva vida? Respecte això Jed Martin faria una observació que explicaria el tractament diferent que ha rebut la condició d'artista al llarg de la història en comparació a d'altres professions i activitats, tal com s'ha plantejat i qüestionat en els antecedents:

Aquests missatges podien implicar la destrucció d'una obra, fins i tot d'un conjunt sencer d'obres, per emprendre una direcció radicalment nova, o també de vegades per no emprendre'n cap, sense disposar del més petit projecte, de la més petita esperança de continuació. En això, i únicament en això, la condició d'artista es podia qualificar, de vegades, de *difícil*. I també en això, i únicament

en això, es diferenciava de les professions o oficis als quals retria homenatge a la segona part de la seva carrera, la que li valdria la fama mundial. (MT, p.89)

L'època que dedica a la pintura, Jed Martin es centra en oficis; concretament acabarà treballant alguns oficis que per exigències de la contemporaneïtat estan destinats a desaparèixer. En la mateixa conversa anterior amb el seu galerista, sobre la presència i el tractament dels oficis en l'obra de Jed Martin, aquest continuaria de la següent manera:

-Què defineix un home? Quina és la primera pregunta que se li fa a un home quan ens volem informar del seu estatus? En algunes societats, se li preguntaria primer si és casat, si té fills. En la nostra societat, ens informem en primer lloc sobre la seva professió. El que defineix per damunt de tot a l'home occidental és el seu lloc en el procés de producció. (MT, p.130)

Llavors, què s'espera d'una persona que és pintor, d'una persona que és artista -o s'hi ha de considerar-? Quin és el seu lloc en el procés de producció d'aquesta indústria que és la societat? La resposta que ofereix Jed Martin aprofundeix en la naturalesa de la condició humana. Ell que precisament s'ha ocupat d'observar la societat, la seva activitat el porta a reflexionar sobre les professions, la identitat i la categorització de persones; sobre com aquestes activitats, rendides i al servei de la societat, defineixen la identitat de les persones d'una manera coaccionadora; sobre com de sorprenent és la dificultat o la impossibilitat de trobar la singularitat de la persona a través del seu ofici.

El que és curiós... -va continuar més tranquil·lament- és que s'espera d'un retratista que ressalti la singularitat del model, allò que en fa un ésser humà únic. I és el que faig, en certa manera, però, des d'un altre punt de vista, tinc la impressió que les persones s'assemblen molt més del que se sol dir [...]. Sé perfectament que els éssers humans són l'argument de la novel·la, de la *great occidental novel*, i també un dels grans temes de la pintura, però no em puc estar de pensar que les persones són molt menys diferents entre elles del que

generalment creuen. Que hi ha massa complicacions en la societat, massa distincions, massa categories... (MT, p.145)

Aquesta mirada de Jed Martin sobre les professions del món i del seu entorn, retornaria en força i es projectaria cap a la seva persona; cap a ell com artista. Fins a quin punt és tant diferent l'artista de la resta de professionals; al capdavant són persones que desenvolupen un rol en societat. La tensió entre Jed Martin i el concepte artista, planteja el dubte que potser l'afany de coneixement, de poder i de creació, no són tant particulars de l'artista sinó fonamentals en la condició humana. Jed Martin es debat amb la idea i l'estereotip de l'artista, es sotmet al consum d'aquesta identitat quan accepta la categoria, permet que el concepte projecti la seva identitat, però tanmateix la seva creació i reflexió el porten a rebutjar la veritat de l'artista-tipus que correspon a la seva contemporaneïtat. Per això quan s'identifica com artista no pot fer res més que definir-se com algú *sotmès*.

6. CONCLUSIONS

El discurs de la investigació s'ha desenvolupat d'acord els tres objectius específics que guiaven la consecució de l'objectiu principal del treball: **Explorar i analitzar la identitat de l'artista contemporani en el context postmodern**. El recurs per cristal·litzar aquest objectiu s'ha basat en la identificació de les problemàtiques més rellevants que configuren la identitat de l'artista contemporani en el marc de la postmodernitat.

Per identificar aquestes problemàtiques en primer lloc s'han recollit i analitzat un conjunt d'aportacions teòriques molt destacades que reflexionaven al voltant de la figura de l'artista. Aquest primer pas correspon a l'apartat teòric dels "Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista". En segon lloc s'han analitzat el funcionament de les identitats des de l'òptica del corrent postmodern. Aquest segon pas, que correspon a "Les problemàtiques de la postmodernitat", ha permès constituir la mirada de la investigació a partir de la qual projectar les problemàtiques essencials de la figura de l'artista -identificades en els antecedents- a la identitat artística de la contemporaneïtat. Aquestes dues parts es corresponen a la resolució dels objectius específics segon i primer respectivament; un primer bloc del treball destinat a l'exploració de la naturalesa de la identitat artística.

A partir dels fonaments de la part teòrica, ha estat possible projectar les problemàtiques identificades més rellevants, a un cas pràctic: el segon gran bloc del treball. El plantejament d'aquesta part respon a l'objectiu específic tercer, d'analitzar la construcció de la identitat de l'artista contemporani, comprovant la tensió entre tot aquell material teòric que defineix a la identitat artística i un suposat artista contemporani -és a dir, que està sotmès al context postmodern-. Aquest segon bloc per tant, s'ha constituït com a part fonamental per comprendre les problemàtiques inherents en la categoria d'artista -identificades en el primer bloc-, ja que han posat a prova la seva validesa, la seva correspondència en un cas real, i sobretot, la seva contemporaneïtat.

A partir d'aquí, resollem els tres objectius del treball i per extensió l'objectiu principal.

Objectiu específic 1r: Conèixer el funcionament de les identitats des de l'òptica del corrent postmodern. Apartat "Problemàtiques de la postmodernitat", segona part del bloc teòric.

L'aproximació a la mirada postmoderna ha plantejat una primera gran dificultat. L'actualitat del concepte i la vigència del seu debat complicava el fet de donar resposta a les tres preguntes d'investigació associades a aquest objectiu específic primer. Tanmateix s'ha pogut estructurar un discurs al voltant d'aquestes preguntes per comprendre el funcionament de les identitats en un context postmodern

La postmodernitat s'ha vist, s'ha concretat com un concepte que diagnostica l'estat contemporani de molts àmbits de la condició humana; precisament n'identifica el seu malestar. És un corrent de pensament i és a la vegada un context històric, però cal apuntar que té els seus orígens en l'àmbit de l'art.

Una de les crítiques principals que realitza el pensament postmodern és a la ciència, i la crítica a la seva relativa capacitat d'explicar les veritats del món quan de fet està subjecte al llenguatge. És precisament a través dels teòrics del llenguatge que mica en mica es s'ha comprès la profunditat i transversalitat de les problemàtiques de la postmodernitat. El llenguatge és el testimoni més punyent de la inexistència de les veritats. El llenguatge és l'eina de mesura i coneixement del món dels individus; i conseqüentment imposa les seves regles i condicions per la interpretació d'aquest.

La diagnosi de la crisi de les veritats, la fi dels metarelats i el fracàs de la raó, provocaren en el camp de la història, la comprensió que la humanitat estaria passant per una època diferent a la modernitat; això, sense poder arribar a donar resposta de si es tracta d'un trencament o senzillament de la consciència col·lectiva d'aquest estat de crisi. Per a l'individu això es traduiria en la definició de la contemporaneïtat com un context líquid, de fragmentació.

Una de les idees més il·lustratives de la principal problemàtica identificada en la postmodernitat és la de la relació entre els conceptes mapa i territori. La relació ficció-realitat, és la problemàtica que ha canviat la forma de concebre la relació dels individus amb el món, entre ells, amb la societat. El territori com a subjecte i el mapa

com a representació, manifesten el salt que hi ha entre la realitat i l'explicació d'aquesta. En el mapa es revela que en la necessitat i voluntat de conèixer la realitat, s'hi amaga una gestió de poder; el mapa sotmet al territori en la seva ficció, en una nova realitat, en l'hiperrealitat.

En aquest punt es revela la principal problemàtica de les identitats contemporànies. En l'analogia per tant, es comprèn la identitat com una ficció que respon a la necessitat d'entendre a l'altre, la diferència; en aquest procés tanmateix es manifesta que hi ha l'exercici d'un poder: la identitat és també el discurs que explica i sotmet la realitat. En aquesta línia, en tant que un discurs és una mirada, es pot entendre que una persona no només es sotmet a una identitat sinó que en construeix tantes com dialèctiques manté en societat. I el més important, en la contemporaneïtat postmoderna, es manifesta la impossibilitat o inutilitat de pretendre discernir entre el que és real i el que és ficció.

Objectiu específic 2n: Recollir i analitzar les aportacions teòriques sobre la figura de l'artista. Apartat "Antecedents o aproximacions a la naturalesa de l'artista", primera part del bloc teòric.

L'ordre del discurs de la investigació situa aquest apartat en el primer lloc de l'estudi. Això respon a la necessitat primària del treball, de recollir aquella informació rellevant sobre la figura de l'artista; tot allò que s'ha dit sobre aquest sense tenir en comte exclusivament una mirada postmoderna.

Aquesta part compren en primer lloc la comprensió de l'artista com a paraula. A partir de l'etimologia i significats es permet traçar una trajectòria del mot des dels seus orígens. La principal informació que s'obté d'aquest estudi és, per una banda, l'estreta relació de la paraula com la identificació d'una classe d'ofici, l'artesania. En aquesta línia la identitat artística es conformaria com una identitat-professió; una identitat fortament relacionada amb una activitat amb funció social fàcilment definible. Per altra banda, i seguidament, aquesta part introdueix una de les problemàtiques més

essencials per la comprensió de la identitat artística: la importància de la concepció i comprensió d'aquesta activitat -l'art-, en la construcció de la condició d'artista.

En segon lloc, l'objectiu que guia aquesta apartat, trasllada el focus d'atenció a la naturalesa singular del material de treball de l'artista: l'art. Aquí s'observa la importància de la disciplina de l'estètica i de la història de l'art; és a dir, la importància històrica que han tingut els teòrics i les seves teories -actors de l'entorn de l'artista- en la construcció del concepte de l'art i, conseqüentment del concepte artista. Posteriorment al seguit de posicions teòriques que s'han anat superposant i tombant amb els anys -sense resoldre una definició vàlida d'art i d'artista-, s'arriba a la conclusió que l'activitat de l'art, i el rol o posició de l'artista en el món i l'entorn, s'escriuen exclusivament en dialèctica amb la seva contemporaneïtat. No hi ha una veritat en l'art, no hi ha una veritat en l'artista.

La figura de l'artista, per tant, només es pot entendre a través de la lògica interna que s'estableix amb la seva societat, en tant que el seu material de treball -l'art- no es pot deslligar d'aquesta. En aquest sentit, no existeix l'artista-tipus, aquell que compleix unes qualitats universals; es tracte d'un mite. No es pot comprendre ara, per tant, la identitat de l'artista com l'artesà, ni tampoc com el geni; cal aplicar les problemàtiques bàsiques que sempre han estat presents en la configuració de la condició d'artista, a l'individu contemporani.

Un seguit de posicions teòriques i d'estudis observats en aquest apartat revelarien i manifestarien una de les problemàtiques centrals per a la construcció de la identitat artística, i aportarien una resolució que marcaria el desenvolupament del bloc pràctic del treball: la tensió entre els actors d'una societat per imposar la seva versió de la identitat de l'artista. Qui té la potestat i està més legitimat per construir el discurs d'aquesta ficció-identitària: l'artista o els que parlen de l'artista?

La posició que prenen aquestes teories més recents -tot i ser realitzades per crítics d'art- revelen i manifesten la necessitat de comprendre el discurs i la subjectivitat de l'individu que està en joc en la lluita per definir l'artista. No pas amb l'ambició de desacreditar allò que la societat entén per art i per artista -ja que serà important

també ampliar el coneixement-, sinó per atorgar en primer lloc el dret de paraula a l'individu acusat -i potser acceptat- de ser artista. Es tracta d'entendre el territori des d'aquest, i no a través del mapa.

La idea resulta després d'observar la trajectòria del concepte art i el concepte artista, i després d'entendre el fet que es construeixin en societat; una idea que s'adiu i es basa amb el pensament postmodern -de la realitat com a conglomerat de múltiples mirades que cal tenir en compte- i que serveix de primer esgraó i d'introducció per observar i entendre l'artista en la nostra contemporaneïtat.

Objectiu específic 3r: Analitzar la construcció de la identitat d'un artista contemporani, exposant-lo a les problemàtiques inherents de la condició d'artista en la postmodernitat. Apartat "Metodologia" i "Anàlisi i resultats", primera i segona part del bloc pràctic.

En el segon bloc de la investigació, es consuma la relació entre les dinàmiques de funcionament i construcció de la figura de l'artista -vist als antecedents-, i l'actualitat de les identitats dictades per les problemàtiques de la postmodernitat -vist a l'apartat homònim-. Si el significat i interpretació de l'artista s'escriu en societat, aquí es projecta allò que representa la condició d'artista a un individu sotmès al context postmodern actual, per veure com s'hi correspon.

La dificultat principal d'aquest segon bloc ha radicat, en gran part, a l'apartat "Metodologia": en el disseny i plantejament d'un anàlisi que permetés posar a prova la tensió entre el concepte artista -i les problemàtiques inherents d'aquesta condició-, i un individu contemporani que es correspongués en primera instància amb la categoria d'artista. La qüestió s'ha resolt doncs, recurrent precisament a la problemàtica central de la postmodernitat i a la problemàtica central de la figura de l'artista. En aquest sentit la caracterització de la investigació, la selecció de la mostra i el disseny de la tècnica d'anàlisi s'han concretat tenint en comte en primer lloc, la naturalesa de la relació entre realitat i ficció, i en segon lloc, la importància de la subjectivitat de l'individu que té en joc la seva identitat.

Com a resultat, el bloc teòric ha permès constituir una metodologia en funció de la prospecció d'informació que s'ha fet a través dels seus dos apartats fonamentals; un fet que no es presentava com un dels objectius específics, i que finalment s'ha resolt com a tal.

D'aquesta manera, l'artista escollit per l'anàlisi del cas pràctic ha estat Jed Martin. Es tracta d'un individu, que segons els criteris d'operativització -vistos als antecedents- que s'utilitzen en investigacions actuals per escollir una mostra d'artistes, es pot certificar com a tal; ja sigui pel temps dedicat en la creació d'una obra artística o per la seva autoavaluació com a artista. Pel que fa al marc de l'investigació, es tracta d'una novel·la d'autoficció que presenta una realitat postmoderna versemblant: una veritat literària o una ficció real sobre la societat actual i la presència en aquesta d'un individu sotmès a la condició d'artista, definida pel conjunt de la seva societat contemporània.

L'anàlisi del material observat es desenvolupa al llarg de cinc apartats que constitueixen el discurs de les problemàtiques que configuren la identitat de l'artista contemporani en el marc de la postmodernitat. És a través de l'observació i anàlisi de la seva mirada i posició pel que fa a la condició d'artista i els factors que defineixen aquesta figura en el seu present, que es dona resposta a l'objectiu general de la investigació. El discurs construït a partir de l'exposició d'un individu, Jed Martin, sota la condició d'artista en la contemporaneïtat, és revelador de la naturalesa de la identitat artística en tant que s'està realitzant una investigació en qualitat d'exploració, però tanmateix no hi ha intencions d'extrapolar conclusions per afirmar una regla general de la condició d'artista. Cal comentar que aquest l'anàlisi s'ha realitzat amb un fort contrapès d'estudis i referències per consolidar els resultats.

En primer lloc, l'apartat "Jed Martin i l'artista paraula" s'observa la seva posició que manté l'individu respecte el concepte. Amb els anys, demostraria diferents fases que passarien per una primera acceptació tímida de la categoria artista, seguida d'una fase de plena acceptació i una tercera en què reflexionaria la necessitat de construir la seva identitat sota el concepte. La lectura general que n'extreu i que es constituiria com la màxima problemàtica -i desencadenant o revelador de la resta- és el fet que definir-se com artista és, per sobre de tot, ser algú *sotmès*. Això vol dir sotmès a una paraula, a

una identitat que es resumeix i concentra en un concepte, que tanmateix ell no pot escriure i significar en total llibertat.

L'escriptura en societat de la identitat-fictícia que suposa la condició d'artista, porta de ple a la segona problemàtica: el reconeixement per a la certificació de la teva identitat i posició a la societat. En l'apartat "Sobre el reconeixement: acceptar l'art per acceptar l'artista" es conclou -analitzant la necessitat de Jed d'exposar la seva creació i d'alguna manera la seva obra- que en primera instància cal ser autoreconegut artista; però en segona instància, per ostentar la condició, també cal ser reconegut i validat per un entorn. Tot plegat, tenint en comte que cal passar per l'acceptació del seu art, per part d'aquest entorn, per acceptar i validar la seva condició d'artista.

Recordant la importància vista en els antecedents d'entendre la definició de l'art per construir la idea d'artista, es pot observar una tercera problemàtica: el camp o àmbit de l'art és una ficció resultat del conglomerat de discursos que teixeixen una realitat al voltant d'una activitat. Aquesta conclusió a la que s'arriba en l'apartat "La relació artista-obra-entorn" explora la naturalesa de l'entorn de la suposada figura de l'artista. Cal apuntar que la classificació obtinguda respon exclusivament a la classificació inherent en la mirada de Jed Martin. En aquest estudi s'observa que la lluita de mirades en una societat sobre l'activitat -l'art- constitueix i construeix per diferència diferents identitats, i per sobre de tot la de l'artista; d'aquesta en desemboquen altres com la del galerista, el crític d'art o el consumidor.

En tant que l'obra -o activitat artística- com a motor centrifugador, legitimador, certificador i constructor de les anteriors identitats, i del camp de l'art, es presenta la quarta problemàtica: entendre què és l'art pel seu subjecte creador, per entendre la seva identitat. Problemàtica analitzada a l'apartat "Sobre l'art en la contemporaneïtat de Jed Martin". Observant les reflexions de Jed Martin sobre l'art, es veu la importància que té la seva manera de comprendre la seva activitat, per entendre la seva identitat. Això, es correspon doncs amb la proposta d'escoltar a l'artista, identificada en els antecedents. Jed Martin es defineix com a sotmès de la condició d'artista, per una banda, en relació al pes cultural de la paraula, però per altra banda en relació a la naturalesa de l'afany que el porta a crear objectes considerats artístics.

Es reconeix com a artista perquè entén que l'activitat que ha desenvolupat la major part de la seva vida -fotografies, pintures i en realitat qualsevol projecte motivat per aquell afany estrany- és el que ell i la societat del seu present coincideixen a designar com art. Tanmateix, precisament aquest afany i la creació de la seva obra artística, el portaran a reflexionar precisament sobre el caràcter professional i el caràcter personal, que comporta la seva condició d'artista; i davant d'això, fins a quin punt s'hi correspon. Al primer apartat ja s'ha vist l'única resposta que n'obté és la de saber que és algú sotmès.

La consideració i reflexió sobre la naturalesa de la seva identitat que realitza Jed Martin, demostra que per ell és complicat separar un espai professional i un espai personal, on el camp de l'art no impregni els dos. Això el porta a reflexionar que potser la seva identitat no és tant senzillament artística, sinó que canvia de forma i de discurs amb els anys. Precisament per no poder separar els dos espais, reconeix que està sotmès a aquells dos vessants de la identitat: a l'artista com a paraula-professió; i a l'artista -tal com la societat el vol reconèixer- com a l'individu que es caracteritza per un afany i necessitat de creació. No és això una característica universal en la condició humana, més que particular de l'artista? En aquest punt i a través d'estudis externs, s'ha pogut plantejar el darrer apartat de l'anàlisi, "La professionalització de la condició d'artista".

La influència de com la societat actual entén -quina funció i com es materialitza- l'art, desemboca en la concreció de l'artista-tipus. Aquesta idea presentada en els antecedents, s'aprofundeix i s'explica en la contemporaneïtat, com una superposició dels estereotips que han construït la representació social de la condició d'artista al llarg dels anys. Així, la identitat de l'artista contemporani és hereva de les idees compartides que han anat fent créixer aquesta condició. En l'actualitat, s'ha observat que la importància del capitalisme i les indústries culturals en l'art, està reescrivint la idea d'artista en la contemporaneïtat.

En aquest sentit no és tant una problemàtica el que s'identifica sinó la representació d'un canvi o d'una tendència: la professionalització de la condició d'artista. Des del segle XX es detecta la influència de la publicitat en el camp de l'art, i com mica en mica

la creació de productes culturals, d'entreteniment i de consum ha situat la venda de l'art en el centre del mateix concepte. Els estereotips que defineixen l'artista-tipus actual no s'entenen sense la professionalització del concepte artista; un fenomen que respon a la problemàtica del reconeixement i que es constitueix com el recurs de la societat actual per certificar i validar algú com a artista. En aquest sentit es parla dels vasos comunicants entre diferents professions i els seus rols, com pot ser la presència d'artistes com a publicistes per una banda o dissenyadors gràfics, per altra banda, participant amb projectes artístics.

De la mateixa manera que es consumeixen modes o els productes de la cultura, també es consumeixen les identitats. Davant d'això, per la part del mateix artista, la professionalització de la seva identitat, representa una gestió o performació del seu jo, que comunica i certifica davant l'entorn la seva condició com artista. Es manifesta doncs, l'existència de tècniques i estratègies per ser reconegut com a professional de la creativitat o de la comunicació, per ser considerat en funció de la figura d'artista.

Cal apuntar la idea de submissió que és present en aquest fenomen, i que s'ha traslladat des de les observacions de Jed Martin. La professionalització ajuda a la creació d'identitats model perquè sotmet a la persona a assignar-se un rol i una funció concreta per a la societat. El fet de representar una activitat que beneficia al conjunt de la societat d'alguna manera permet crear una identitat fàcil de comprendre; una identitat-professió que redueix significativament el que és la persona a allò que és per la societat. Identitats més aviat tècniques, d'ofici, productives.

A la vegada aquestes identitats comporten més aviat un fàcil reconeixement de la societat. Si es compleixen els paràmetres o criteris que defineixen a una activitat útil, s'arriba ràpidament al premi de l'acceptació. Les identitats paraula, i en aquest cas les identitats professió, són més fàcils de consumir que un jo entès com un conglomerat d'identitats complexes, no reconegudes socialment sota una paraula. En aquest vessant és on es manifesta més l'existència de poder en la construcció de les identitats.

Valoració i comentaris finals: A propòsit de l'estudi de la identitat de l'artista contemporani en la postmodernitat.

Aquest treball, en el seu desenvolupament ha revelat una gran quantitat de vies d'investigació possibles. Tanmateix, de les conclusions més rellevants, es materialitzen amb més claredat uns camins concrets d'estudi. Aquestes propostes, pel seu caràcter complementari, permetrien ampliar l'exploració de l'objecte d'estudi d'aquesta investigació -la identitat de l'artista contemporani- però també nous aspectes identificats.

En primer lloc, i seguint amb l'objectiu d'explorar i analitzar la identitat de l'artista contemporani, seria molt interessant realitzar el mateix anàlisi però observant la subjectivitat dels actors de l'entorn de Jed Martin; això aportaria l'explicació de la construcció de la idea d'artista en la complexitat de la representació social. En segon lloc, executar el mateix estudi amb una mostra real, que no fos un personatge de ficció, permetria establir enllaços en base a la premissa postmoderna de la relació entre realitat i ficció, per comprendre més aspectes de la identitat. En tercer lloc, i tenint en compte la identificació d'un punt on convergeixen àmbits i professions com els de l'art i la publicitat, seria molt interessant abordar un estudi sobre la identitat del publicista en la contemporaneïtat; una via d'investigació que tindria l'objectiu d'obtenir informació rellevant per explorar i comprendre el fenomen de la professionalització de la condició d'artista, i revelar relacions entre la idea d'artista i la de publicista. Més enllà d'aquí, i de ple en el camp de la comunicació persuasiva, es presenta una via d'investigació on s'identifiquin i s'analitzin els mecanismes, les estratègies i tècniques dels artistes per la construcció de la seva identitat.

El desenvolupament de la totalitat de la investigació, del bloc teòric així com del seguit bloc pràctic, ha representat una tasca que sobrepassa a la informació que s'ha pogut plasmar en el treball. La complexitat dels àmbits treballats -estètica i postmodernitat, de manera sintetitzada- ha requerit recórrer a una gran quantitat d'informació i de referències per entreveure i després comprendre, en la mesura del possible, com es relacionaven i què significaven les idees i els conceptes. S'ha assistit també, per exemple, a dues conferències per comprendre millor la naturalesa, validesa i amplitud

del material d'estudi -les ficcions del jo en la novel·la-, realitzades per Amélie Nothomb a Girona, i Don DeLillo a Barcelona. Es tracta d'un material molt interessant que fonamenta la relació entre les identitats i la part pràctica del treball, però que per criteris de focalització del contingut del treball s'ha fet impossible incorporar-lo. A causa de la relativa -però significativa- distància entre els meus coneixements en comunicació i publicitat, i tot el material filosòfic, més enllà de recórrer al material original dels autors fonamentals del treball, ha fet falta recórrer a un gran nombre de ressenyes i anàlisis de la seva obra.

La investigació ha explorat i analitzat les problemàtiques de la condició de l'artista (segons els teòrics) en funció de la mirada i el context postmodern. Aplicar-les i contrastar-les en un cas pràctic ha manifestat la necessitat de comprendre la identitat artística (i la resta d'identitats-paraula) com un conglomerat de discursos que es superposen amb els anys, molt relacionades amb els estereotips. Així, ha revelat també el caràcter dominador d'aquestes ficcions, que es poden convertir en producte de consum i a la vegada en argument, estratègia i tècnica de producció i venda.

En el desenllaç del treball, i sobre la naturalesa de la identitat de l'artista contemporani, aquest estudi ha resultat ser, per sobre de tot, una investigació de les identitats creadores.

7. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Anagrama. (13 / Juliol / 2016). *El mapa y el territorio*. Recollit de Editorial Anagrama:
http://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/el-mapa-y-el-territorio/9788433975683/PN_783

Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, Employment & Society*, 19(1), 25-46.

Barbour, K. (2015). Performing professionalism | Validating artistness. *Journal of Media and Communication*, 6, 5-12.

Barker, E., Webb, N., & Woods, K. (1999). *The changing status of the artist*. New haven: Yale University Press in association with The Open University.

Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York City: Semiotext(e).

Bauman, Z. (2011). *Temps líquids. Viure en una època d'incertesa*. Barcelona: Viena Edicions.

Bilbao, J. (13 / Juliol / 2016). *El mapa y el territorio*. Recollit de Jot Down:
<http://www.jotdown.es/2011/07/el-mapa-y-el-territorio/>

Boorstin, D. J. (1997). *Los creadores*. Barcelona: Crítica.

Borges, J. L. (2005). *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bürdek, B. E. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casey, E. S. (1970). Truth in art. *Man and World*, 351-369.

Casey, E. S. (1971). Expression and Communication in Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30, 197-207.

Chalmers, D. (Març / 2014). David Chalmers: How do you explain consciousness? [video file]. Recollit de TED Ideas Worth Spreading: www.ted.com/talks/david_chalmers_how_do_you_explain_consciousness#t-69234

Chilvers, I., Osborne, H., & Farr, D. (1992). *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Cloweny, D. W. (30 / Abril / 2016). *Arthur Danto*. Recollit de Rowan University: http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/Aesthetics/philos_artists_onart/danto.htm#top

Comes, M. (21-27 / Octubre / 2011). El treball humà. *Presència*, p. 34-35.

Coromines, J., Gulsoy, J., Cahner, M., Duarte i Montserrat, C., & Satué, A. (1980). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

Danto, A. (25 / Abril / 2016). *Hegel's End-of-art Thesis*. Recollit de <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>

Del Rio, O. (2011). El proceso de investigación: etapas y planificación de la investigación. A L. Vilches, *La investigación en comunicación. Métodos y técnicas en la era digital* (p. 67-93). Barcelona: Ed. Gedisa.

DeLillo, D. (2003). *Cosmòpolis*. Barcelona: Edicions 62.

Derrida, J. (1997). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.

Dewey, J. (1958). *Art as Experience*. New York: Capricorn.

Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.

Eco, U. (2001). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

ed, C. A. (1996). Notas en torno a la crisis del sujeto. Luis Alvarez Petreña o la tragicomedia del yo. *Max Aub y el laberinto español. Actas del I Congreso Internacional sobre...* (p. 93-122). Valencia: Ayuntamiento.

Ehrenreich, B. (2011). *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. Madrid: Turner.

Fischer, E. (1993). *La necesidad del arte*. Barcelona: NeXos.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets. Explorations in the economics of the arts*. Oxford: Blackwell.

Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta.

Gadamer, H.-G. (1965). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

Galves, J. (23 / 07 / 2016). *Entrevista a Javier Cercas*. Recollit de Un dia en les carreres: www.undiaenlescarreres.blogspot.com/2012/05/javier-cercas-qui-creu-que-te-la.html

Giralt i Radigales, J. (1994). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.

Habermas, J., Baudrillard, J., & Said, E. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Hegel, G. W. (2001). *Lliçons sobre l'estètica*. Barcelona: Edicions 62.

Herrera, M. (2010, 10). El arte ejemplar kantiano: una filosofía del arte más allá de reglas. *Studia Kantiana*, 125-136.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Houellebecq, M. (2013). *El mapa i el territori*. Barcelona: Empúries Anagrama.

Igartua, J., & Humanes, M. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis.

Kant, I. (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for "status-of-the-artist" studies. *Poetics*, 26(1), 1-19.

Kojève, A. (1971). *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: La Pléyade.

Lakoff, G. (2007). *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.

Lash, S. (1992). *Sociology of Postmodernism*. New York: Routledge.

Lenore, V. (08 / 07 / 2016). *El Confidencial*. Recollit de www.elconfidencial.com/cultura/2016-07-05/creatividad-desigualdad-paradojas-de-lo-cool_1226078/

Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.

Lyotard, J.-F. (1988). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.

Lyotard, J.-F. (1994). *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Manzano, E. (12 / Març / 2016). *Amb filosofia [video file]*. Recollit de CCMA: www.ccma.cat/tv3/alacarta/amb-filosofia/la-identitat/video/4362390/

Maude, A. (1924). *Tolstoy On Art*. Oxford: Oxford University Press.

Mitxelena, P., & Imaz, I. (2000). Construir la intermediación, ser artista. *Zehar*, 42, 22-27.

Moran, J., & Rabella i Ribas, J. A. (1999). *Diccionari etimològic manual*. Barcelona: Edicions 62.

Moreno Villa, M. (1999). *Filosofía, Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea* (Vol. IV). Alcalá de Guadaira: MAD.

Moret, R. (2011, 7). La Posmodernidad: intento de aproximación desde la Historia del pensamiento. *Bajo Palabra*, 339-348.

Muñoz González, D. M. (2013). Nietzsche y los filósofos de la diferencia. *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 17-56.

New World Encyclopedia contributors. (9 / Maig / 2016). *Postmodernism*. Recollit de New World Encyclopedia: <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Postmodernism&oldid=988300>

Nothomb, A. (2001). *Metafísica dels tubs*. Barcelona: Columna.

Osborne, H. (1971). Aesthetics and the Artist Today. *Leonardo*, 4 (1), 49-54.

Pannwitz, R. (1917). *Die Krisis der europäischen Kultur*. Nürnberg: Verlag Hans Carl.

Quevedo, A. (2001). *De Foucault a Derrida*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Rousseau, J. J. (1985). *Les confessions*. Barcelona: Edicions 62.

Ruiz Uribe, M. N. (7 / Juliol / 2016). *Razón y palabra*. Recollit de www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/33_Ruiz_M75.pdf

Ruiz Zamora, M. (2014). *Escritos sobre Post-Arte. Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sampieri, Fernandez, & Baptista. (2008). *Fundamentos de Metodología de la investigación*. Madrid: McGrawHill.

Santamaría, A. (2016). *Paradojas de lo cool. Arte, literatura y política*. Santander: La Vorágine.

Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad*. Madrid: Editorial Tecnos.

Toynbee, A. (1935). *A study of history*. London: Oxford University Press.

Vallès i Rovira, I. (2001). *Les arrels socioculturals de l'art: Una visió interdisciplinària del fenomen artístic*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Valverde, J. M. (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.

Valverde, J. M. (2008). *Estètica i teoria de l'art*. Barcelona: UOC Universitat Oberta de Catalunya.

Vattimo, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.

Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Vattimo, G. (1998). *El pensamiento débil*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Vela Mendoza, M. T. (2010). La representación social de la categoría "artista". *(Pensamiento), (palabra) y obra*, 4(4), 28-45.

Vilar, G. (2002). La comunicació en l'art contemporani. *Anàlisi*, 29, 159-173.

Wimmer, R., & Dominick, J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, S.A.

Zamorano Farías, R., & Rogel-Salazar, R. (2013). El dispositivo de poder como medio de comunicación: Foucault - Luhmann. *Política y Sociedad*, 50(3), 959-980.